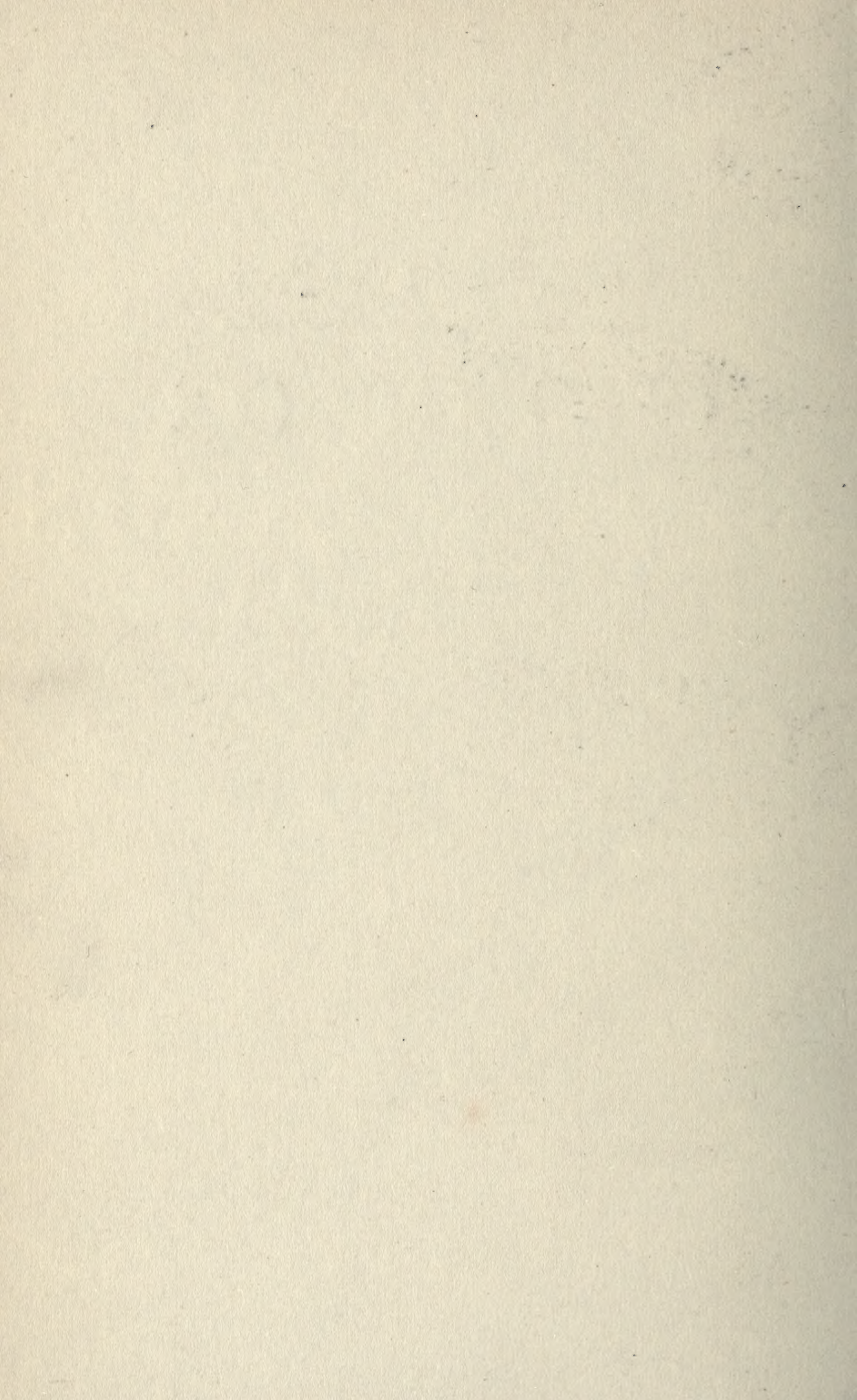
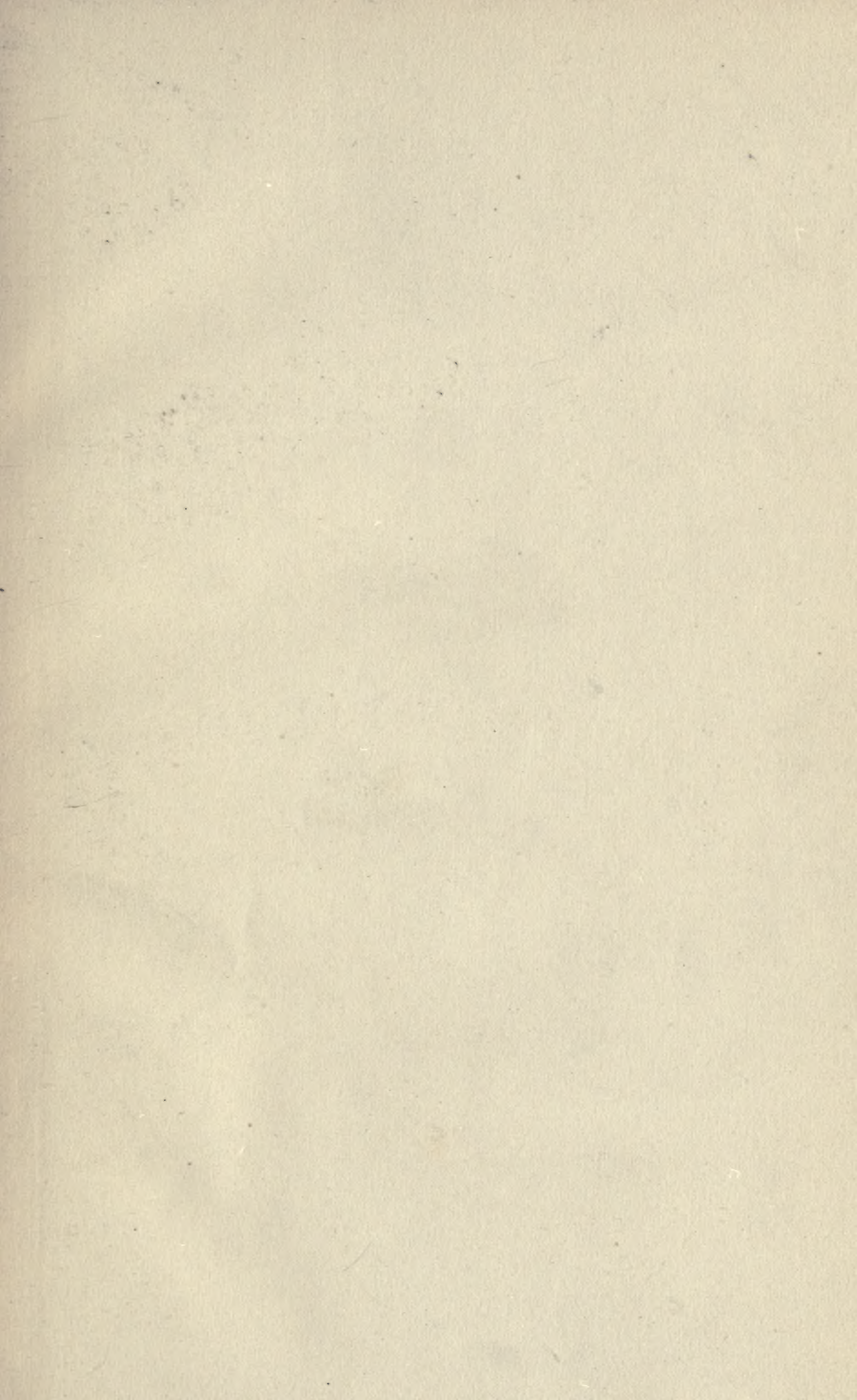
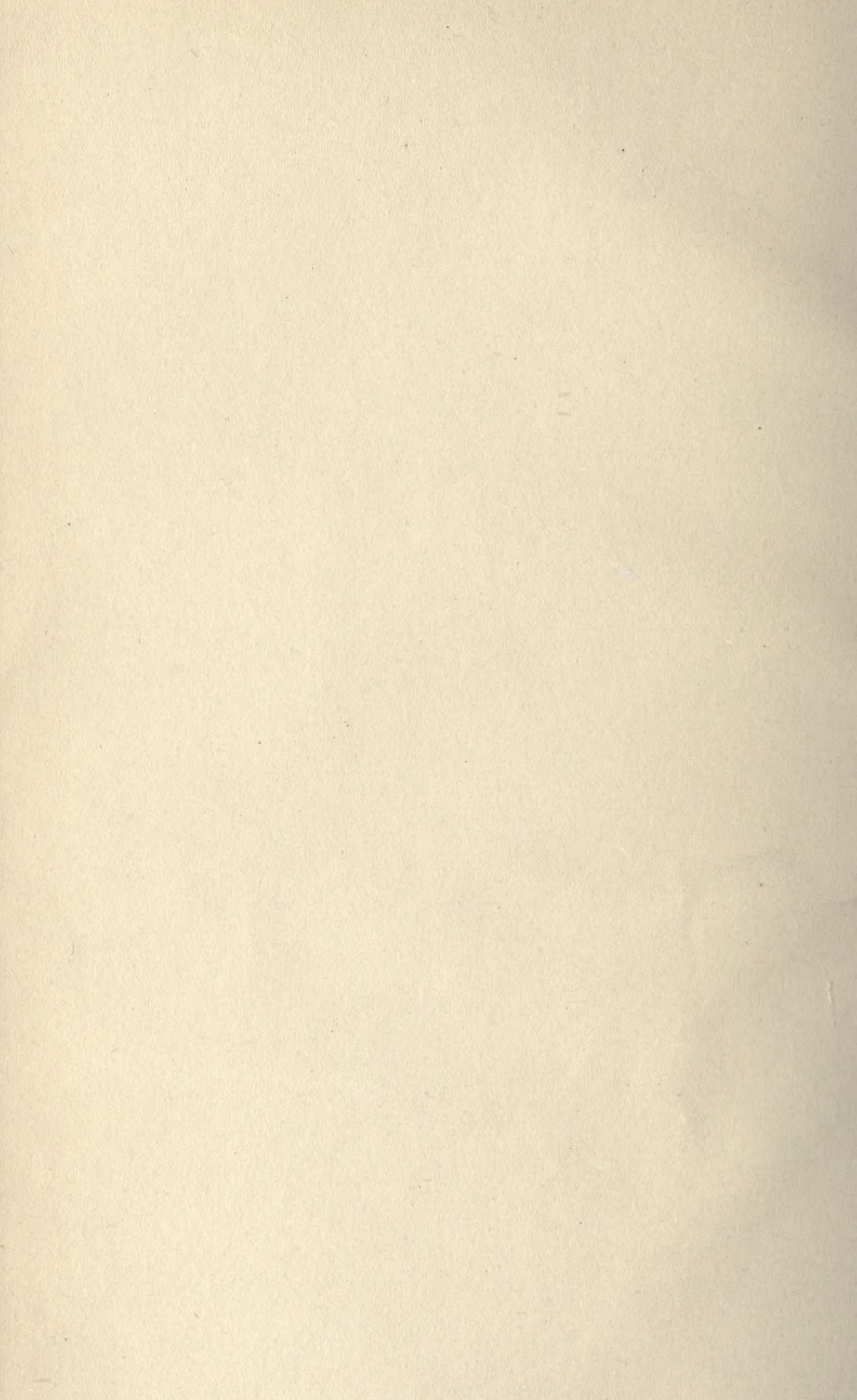
FRIEDRICH VOGT

GESCHICHTE DER MITTELHOCHDEUTSCHEN LITERATUR I









GRUNDRISS
DER
DEUTSCHEN LITERATUR-GESCHICHTE

2.

GESCHICHTE
DER MITTELHOCHDEUTSCHEN LITERATUR
I. TEIL



BERLIN UND LEIPZIG 1922
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP.

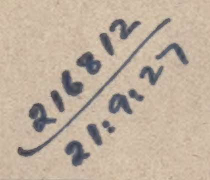
GESCHICHTE
DER
MITTELHOCHDEUTSCHEN LITERATUR

VON

FRIEDRICH VOGT

I. TEIL

FRÜHMITTELHOCHDEUTSCHE ZEIT · BLÜTEZEIT I
DAS HÖFISCHE EPOS BIS AUF
GOTTFRIED VON STRASSBURG



DRITTE, UMGEARBEITETE AUFLAGE

BERLIN UND LEIPZIG 1922
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS J. G. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

VORWORT

Die zweite Auflage meiner mittelhochdeutschen Literaturgeschichte im Grundriß der germanischen Philologie ist längst vergriffen. Es widerstrebte mir, eine erneute Behandlung des Gegenstandes wieder in den alten engen Rahmen zu spannen, der mich genötigt hatte, vieles nur anzudeuten, nicht weniges auch beiseite zu lassen, was mir für das literarhistorische Verständnis unserer alten Denkmäler und ihrer Zusammenhänge doch wesentlich erschien. Meiner Auffassung vom Ziel und den Aufgaben der Literaturgeschichte entsprechend, wie ich sie jetzt in der Einleitung dieses neuen Buches formuliert habe, suche ich in ihm vor allem die allgemeine und die individuelle seelische Einstellung der Deutschen dieses Zeitalters zu den übernommenen Stoffen und deren innere und äußere stilistische Formung zu Denkmälern deutscher Wortkunst zur Darstellung zu bringen. Dazu gehörte natürlich auch eine eingehendere Behandlung der fremdsprachigen Quellen. Auf diese Weise entstand ein weit umfänglicherer Bau, in den von dem alten kaum mehr als im großen und ganzen die Anlage übernommen wurde, und den ich nach vielen Unterbrechungen erst jetzt, wo ich meiner amtlichen Verpflichtungen ledig bin, unter Dach bringen kann. Der nächste Band soll die oberdeutschen Zeitgenossen und die Nachfolger der drei großen Kunstepiker, das Nationalepos, die Lyrik, Lehrdichtung und Prosa der Blütezeit umfassen, während der dritte die Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts behandeln wird.

Für freundlichen Beistand beim Korrekturlesen bin ich Gustav Rosenhagen dankbar, der Verlagsanstalt für die energische Förderung des Druckes in schwieriger Zeit.

Marburg, den 24. November 1921.

F. Vogt.

BERICHTIGUNG

Seite 135, Zeile 9 ist *ab* hinter *Raub* zu streichen.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Abschnitt.

Die mittelhochdeutsche Frühzeit (um 1050 bis um 1180).

1. Geistliche Dichtung und Prosa.

2. Weltliche Stoffe in der Dichtung der Kleriker.

3. Weltliche Dichter.

II. Abschnitt.

Die mittelhochdeutsche Blütezeit (von 1180 bis um 1300).

1. Das höfische Epos bis auf Gottfried von Straßburg.

I. Heinrich von Veldeke und das mitteldeutsche Kunstepos.

II. Der Artusroman und Hartmann von Aue.

III. Wolfram von Eschenbach und der Gral.

IV. Gottfried von Straßburg.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN

Abh = Abhandlungen.

AbhSGdWphhkl = Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse.

AdB = Allgemeine deutsche Biographie, hrsg. durch die historische Kommission der Münchener Akademie der Wissenschaften.

AfdA = Anzeiger für deutsches Altertum u. deutsche Literaturgeschichte, hrsg. v. Steinmeyer u. a.

AfKdM = Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, hrsg. v. Aufsess u. Mone.

AfKdV = Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, hrsg. v. Mone.

Archiv = Archiv für das Studium der neueren Sprachen, hrsg. v. Herrig u. a.

BdN = Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur (Quedlinburg u. Leipzig, Basse).

BerlSB = Sitzungsberichte der K. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin.

DGed = Deutsche Gedichte.

Diemer, D.Ged (oder Diemer) = Deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrh., hrsg. v. Jos. Diemer. Wien 1849.

DHB = Deutsches Heldenbuch. 5 Bde. Berlin 1866—70.

DLZ = Deutsche Literaturzeitung.

DT = Deutsche Texte des Mittelalters. herausg. v. d. Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften.

DWB = Deutsches Wörterbuch von J. u. W. Grimm.

Fdgr., Fundgr = Fundgruben zur Geschichte deutscher Sprache und Literatur, hrsg. v. H. Hoffmann.

Germ = Germania, Vierteljahrsschrift f. deutsche Altertumskunde, hrsg. v. Pfeiffer, Bartsch.

Germ.Abh. = Germanistische Abhandlungen, hrsg. v. Weinhold, Vogt.

GGA = Göttinger gelehrte Anzeigen.

GGN = Nachrichten von der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen.

Goedeke = K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 2. Aufl.

GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift, hrsg. v. H. Schröder.

Grundr. = Grundriß der germanischen Philologie, hrsg. v. H. Paul. 2. Aufl.

Hagen, D.Ged. = Deutsche Gedichte des Mittelalters, hrsg. v. v. d. Hagen u. Büsching.

Kelle oder Kelle, LG = Geschichte der deutschen Literatur von der ältesten Zeit bis z. 13. Jhrh. v. Joh. Kelle.

Kürschner = Deutsche Nationalliteratur, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Kürschner.

LCbl = Literarisches Centralblatt.

Lbl., Literaturbl. = Literaturblatt für germanische u. romanische Philologie, hrsg. v. Behaghel u. Neumann.

LG = Literaturgeschichte.

Lit. Ver. = Bibliothek des Literarischen Vereins i. Stuttgart.

MA = Mittelalter.

Maßmann (D. Ged.) = Deutsche Gedichte des 12. Jahrhunderts, hrsg. v. H. F. Massmann.

MF = Des Minnesangs Frühling, hrsg. v. Lachmann u. Haupt.
MFV = Des Minnesangs Frühling, neu bearbeitet von F. Vogt. 3. Aufl. 1920.
MG = Monumenta Germaniae Historica; SS = Scriptores.
MSD = Denkmäler deutscher Poesie u. Prosa aus dem 8. bis 12. Jahrhundert, hrsg. v. Müllenhoff u. Scherer. 3. Ausg. v. Steinmeyer 1892.
MSH = Minnesinger. Deutsche Liederdichter des 12., 13. u. 14. Jahrhunderts, gesammelt von F. H. v. d. Hagen.
Münchener SB = Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen u. der historischen Klasse der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München.
Ndr. = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, hrsg. v. W. Braune.
Neue Jahrb. (N. Jahrb.) = Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik.
Pal. = Palästra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen u. englischen Philologie, hrsg. v. Brandl u. Schmidt.
PBB = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache u. Literatur, hrsg. v. H. Paul u. W. Braune.
Petzet-Glauning = Deutsche Schrifttafeln des 9. bis 16. Jahrhunderts von E. Petzet u. O. Glauning.
Prager DSt. = Prager Deutsche Studien, hrsg. v. Kraus u. Sauer.
QF = Quellen u. Forschungen zur Sprache u. Kulturgeschichte der german. Völker, hrsg. v. Ten Brink, Scherer u. a.
Rhein. Beitr. = Rheinische Beiträge u. Hilfsbücher zur germanischen Philologie u. Volkskunde, hrsg. v. Frings, Meißner, Müller.
Romania = Romania. Recueil trimestrel consacré à l'étude des langues et des littératures Romanes.
Rom. Forsch. = Romanische Forschungen, hrsg. v. Vollmöller.
Rom. Jahresber. = Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie, hrsg. v. Vollmöller.
SB = Sitzungsberichte.
Unwerth-Siebs = Geschichte der deutschen Literatur bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts von W. v. Unwerth u. Th. Siebs (Grundriß der deutschen Literaturgeschichte I).
Waag = Kleinere deutsche Gedichte des 11. u. 12. Jahrhunderts, hrsg. v. A. Waag. 2. Auf.. 1916.
Westd. Zs. = Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte u. Kunst.
WSB oder Wiener SB = Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, philos.-histor. Klasse.
Z oder Zs = Zeitschrift.
ZfdA = Zeitschrift für deutsches Altertum, hrsg. v. Haupt u. a.
ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie, hrsg. v. Höpfner, Zacher u. a.
Zfd Mundarten = Zeitschrift für deutsche Mundarten.
ZfdU = Zeitschrift für den deutschen Unterricht, hrsg. v. Hildebrand, Lyon u. a.
Zfd Wortf. = Zeitschrift für deutsche Wortforschung.
ZfrPh = Zeitschrift für romanische Philologie.
ZffrzSpr = Zeitschrift für französische Sprache u. Literatur.

§ 1.

Einleitung. Literaturgeschichtliche Perioden.

Die wichtigsten Darstellungen der älteren deutschen Literaturgeschichte sind bei Unwerth-Siebs S. 2f. genannt. Die mhd. Verslehre ist besonders berücksichtigt bei Herm. Paul, *Deutsche Metrik* im *Grundriß der german. Philologie*, Bd. II, 2. Abt.[2], Straßb. 1905; Friedr. Kauffmann, *Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung*[2]. Marburg 1907; Franz Saran, *Deutsche Verslehre* (*Handbuch des deutschen Unterrichts* hg. v. Matthias, III, 3). München 1907. Zum frühmhd. Vers vgl. auch A. Heusler, *Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst* (Germ. Abh. 8). Breslau 1891. E. Hertel, *Die Verse von mehr als vier Hebungen in der frühmhd. Dichtung*. Diss. Marburg 1908.

Soll die literarhistorische Darstellung einer denkmälerreichen Zeit nicht in ungemessene Weiten schweifen, so muß ihre Aufgabe als eine kunstgeschichtliche aufgefaßt werden. Ihren Gegenstand bilden diejenigen Kunstdenkmäler, deren Ausdrucksmittel das Wort ist, ihr Ziel ist das künstlerische Erlebnis der Verfasser, ihres Zeitalters und ihres Volkes in seinen historischen Zusammenhängen.

Wie alle Kunstgeschichte hat auch die Geschichte der Literatur besonders die Stilentwicklung ins Auge zu fassen. Es ist eine ihrer wichtigsten Aufgaben, Werden und Wechseln der charakteristischen Erscheinungen künstlerischer Formgebung im einzelnen wie im Zusammenhange an den Literaturdenkmälern durch den Lauf der Zeiten hindurch zu verfolgen und in der Darstellung zusammenfassend und sondernd zu gliedern.

Der Stil aller Erzeugnisse der Wortkunst ist, auch wenn man ihn im weitesten Sinne faßt, aufs engste verwachsen mit der besonderen Sprache, in der sie verfaßt sind. So hat die deutsche Literaturgeschichte unmittelbar nur mit Denkmälern in deutscher Sprache zu tun. Was in der internationalen Literatur- und Kirchensprache des Mittelalters und der Humanistenzeit, dem Lateinischen, auf deutschem Boden in Poesie und Prosa verfaßt ist, kann nur insoweit herangezogen werden, als es mittelbar oder unmittelbar dem historischen Verständnis der deutsch verfaßten Literatur dient.

Muß demnach die deutsche Literaturgeschichte auch mit der Geschichte ihres Ausdrucksmittels, der deutschen Sprache enge Fühlung halten, so steht sie anderseits inhaltlich mit dem gesamten Kulturleben der Zeit, vor allem seinen religiösen, sozialen und politischen Strömungen in viel engerem Zusammenhang als die übrigen Künste.

Alle diese Tatsachen sind auch bei der Gliederung der literarhistorischen Darstellung in Perioden zu berücksichtigen; eine entscheidende Bedeutung für deren Bestimmung aber werden in erster Linie immer deutlich hervortretende Wandelungen des Kunststils beanspruchen müssen.

Eine ununterbrochene Folge der Überlieferung deutscher Literatur setzt erst mit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ein nach einer langen Pause in der schriftlichen Fortpflanzung deutscher Dichtung. Von da an wächst mit jedem Jahrhundert die Fülle der Denkmäler. Wer sie von stilgeschichtlichem Gesichtspunkt überschaut, wird in der auf- und absteigenden Entwicklungslinie beim Eintritt in das 17. Jahrhundert einen besonders starken Einschnitt wahrnehmen. Der Anschluß Deutschlands an die Renaissancedichtung der Nachbarländer bezeichnet einen literarischen Stilwandel, von dem man am besten das Ende der mittelalterlichen, den Beginn der neueren literarischen Kunst datieren kann. Will man den Übergang, der sich tatsächlich allmählich vollzogen hat, auf den deutlichsten Merkpunkt zusammendrängen, so bietet sich als solcher die Proklamation einer nach fremden Vorbildern geregelten Gebildetendichtung durch Martin Opitz dar. Die deutschsprachige Gelehrtendichtung dieses neuen Stils drängte das Wenige, was fortan von den mittelalterlichen Traditionen deutscher Dichtung überhaupt noch am Leben blieb, in die niederen Volksschichten, entzog aber auch der bis dahin ständigen Begleiterin volkssprachiger Dichtung, der lateinischen Gelehrtenpoesie allmählich den Boden.

Als greifbarstes äußeres Merkmal der veränderten Kunstform bietet sich der Wandel des herrschenden Sprechverses. Wie der Vers des Klassizismus der Blankvers, so ist der Alexandriner der Vers des Barock, und so ist der Vers des Mittelalters der paarweis gereimte Vierhebungsvers. Für die ganze Zeit von der Mitte des 11. Jahrhunderts bis auf Martin Opitz gibt es kein wichtigeres gemeinsames Stilmerkmal als jene Form des herrschenden Sprechverses. Freilich ist dieser Vers im Gegensatz zu der starren Form des deutschen Alexandriners sehr wandelungsfähig; der ver-

schiedene Charakter, den er in verschiedenen Abschnitten jenes großen, mehr als ein halbes Jahrtausend umfassenden Zeitraumes annimmt, spiegelt treulich die wichtigsten Stilwandelungen wider; er kann somit auch als bequemstes Merkmal für die Bestimmung einzelner Perioden innerhalb der Zeit von 1050 bis 1620 dienen.

In der geistlichen Dichtung der Karolingerzeit war die unstrophische Alliterationszeile durch die strophisch gegliederten Reimpaare abgelöst worden. Neben Otfrieds gleichförmige Strophen von je zwei Reimpaaren waren in kleineren Gedichten dreipaarige in ungeregeltem Wechsel mit zweipaarigen getreten, und später weitet sich die Form bis zu vier- und fünfpaarigen Strophen, aber es gibt kein einziges unstrophiges Reimgedicht aus althochdeutscher Zeit. Seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts begegnen uns nach der großen Traditionspause wieder die über Otfrieds Maß hinausgehenden Bildungen, und sie steigern sich nun zu weiterem Umfang. Da auch diese größeren Strophengebilde in der Zahl der Reimpaare, aus denen sie sich zusammensetzen, innerhalb eines Gedichtes wechseln können, so kann in einem solchen nur im Gesangvortrag noch die strophische Gliederung zur Geltung gebracht sein, sonst konnten jene Versperioden nur als nicht ganz gleichförmige Redeabschnitte empfunden werden. Und anderseits begegnen uns in den größeren, zweifellos nur für den Sprechvortrag verfaßten Dichtungen dieser Periode von Anfang an Reimpaargruppen stärker wechselnden Umfanges lediglich als Vortragsabschnitte. Wir sehen hier die Form fortlaufender Reimpaare aus der strophischen Gliederung sich ablösen; sie bleibt dieser aber zunächst immer noch dadurch verwandt, daß der Schluß der Satzperiode mit dem eines Reimpaars zusammenfällt, wie überhaupt das Verspaar zunächst nicht durch stärkere Interpunktionen getrennt wird. Erst allmählich tritt eine Lockerung und Durchbrechung des Reimgefüges durch die syntaktische Gliederung, die Reimbrechung, und damit die völlig ungebundene Folge der Sprechverse ein. Der innere Bau des Verses ist in dieser ersten Periode unstrophischer Reimpaardichtung freier als in der durchweg strophigen Endreimdichtung der Karolinger- und Ottonenzeit. Zweifellos bildet der Vierhebungsvers nach wie vor den Normaltypus. Aber die seit der Alliterationspoesie immer noch lebendige sogenannte dipodische Form, bei der es in der Verszeile vor allem auf zwei ins Ohr fallende Haupthebungen ankommt, gestattet jetzt, da nach gehobener Länge nach wie vor die Senkung unterdrückt werden kann, das gelegentliche Zusammen-

schrumpfen des Reimverses bis auf vier Silben, von denen bei natürlicher Betonung nur zwei als wirkliche Hebungen hervorzutreten brauchen, während anderseits der Vers, wiederum der alten Freiheit des deutschen alliterierenden Sprechverses gemäß, zu einem Umfang anschwellen kann, bei dem nicht nur die im althochdeutschen Reimvers normale Einsilbigkeit der Senkungen, sondern gelegentlich auch die Vierhebungszahl bei natürlicher Betonung der sprachlichen Haupt- und Nebenakzente überschritten wird. Die empfindlichste Lücke in der deutschen Literaturgeschichte, das vollständige Aussetzen in der schriftlichen Überlieferung der mündlich fortgepflanzten deutschen Heldendichtung vom Anfang des 9. bis in die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, versagt uns jeden Einblick in die Art des Überganges vom alliterierenden zum endreimenden Vers in der weltlichen Nationalpoesie. Aber man wird annehmen dürfen, daß in der volkstümlichen Dichtung spätalthochdeutscher Zeit der freiere Sprechvers der alliterierenden Dichtung mit allmählicher Übernahme des Endreims neben den strengeren Versen der strophischen Dichtung einhergegangen ist und daß er die Brücke zu jenen Versen bildet, wie sie uns in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zunächst bei geistlichen Dichtern entgegentreten. Gewiß hat man bei so manchem dieser Poeten, denen es nicht um die Kunst, sondern um die Lehre zu tun war, mit einer Vernachlässigung der Form zu rechnen. Aber so wenig man in ihren freieren Versen besondere rhythmische Geheimnisse suchen darf, so wenig darf man sie als Entartungen eines ursprünglich streng durchgeführten Vierhebungsverses ansehen. Das ist ebenso unberechtigt, wie wenn man ihre unreinen Reime als Entartungen einer älteren Kunst des reinen Reimes betrachten wollte. Im einen wie im andern Falle handelt es sich um das Bestehen einer Idealform, die nicht streng verwirklicht zu werden braucht und der man sich nach persönlichem Können und Empfinden mehr oder weniger annähert. Die größere Freiheit dient nicht nur der größeren Bequemlichkeit des Ausdrucks; mit ihrer größeren Mannigfaltigkeit rhythmischer und klanglicher Formen kann sie unter Umständen auch besondere Wirkungen erzielen. So wird der verlängerte Vers gelegentlich zum Abschluß eines Redeabschnittes mit unverkennbarer Absicht verwendet.

Sind also bei allen diesen Erscheinungen auch individuelle Verschiedenheiten der Dichter in Anschlag zu bringen, so bietet sich doch dem Gesamtüberblick das Bild eines allmählichen Fortschreitens von den freieren zu strengeren Formen. Die Vierzahl

der Hebungen wird allmählich streng durchgeführt. Einsilbigkeit der Senkung wird eine verhältnismäßig selten und nur innerhalb bestimmter engerer Grenzen überschrittene Regel; nur die freiere Behandlung des Auftaktes, das Festhalten des Gesetzes, daß nach einer langen gehobenen Silbe von natürlichem Eigenton die Senkung unterdrückt werden kann, und die Gleichsetzung dreihebiger klingend ausgehender Verse mit vierhebig stumpfen bewahren den Vers bei harmonischer Form zugleich vor Eintönigkeit und sichern ihm eine mannigfaltige und starke rhythmische Ausdrucksfähigkeit. In gleichem Schritt dringt der Reim zu völliger, feinhörigem Empfinden entsprechender Reinheit vor; die geschwächten Endsilben verlieren die Fähigkeit ihn allein zu tragen und können nur hinter reimender Stammsilbe mitklingen, obwohl sie Vertreter der vierten Hebung bleiben. An Zahl treten diese klingenden Reime nach und nach hinter den stumpfen zurück. Diese fortschreitende Formentwicklung gibt der literaturgeschichtlichen Forschung wichtige Anhaltspunkte zur chronologischen Bestimmung der Denkmäler seit 1050.[1])

Nach 1180 hat diese Entwicklung ihr Ziel erreicht. Die Blüte der Reimpaarkunst, der auch die größte Vervollkommnung und Bereicherung der strophischen Formen entspricht, kennzeichnet die Blütezeit mittelhochdeutscher Dichtung; sie dauert etwa bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts.

Das im Laufe des 13. Jahrhunderts wachsende Streben, alle Senkungen des Vierhebungsverses gleichmäßig mit je einer Silbe auszufüllen, wie es im Singverse schon früher üblich geworden war, führte schließlich zu einer mechanischen Wertung der Silbenzahl unter Vernachlässigung des Zusammenklanges von natürlicher Betonung und Versrhythmus, während in andern Dichtungen wieder Ungleichförmigkeiten des Versumfanges eindrangen. Das dialektlich weit verbreitete Abwerfen des Endsilbenvokals ließ die alten dreihebigen Verse mit klingendem Ausgang im 14. Jahrhundert als stumpfe erscheinen und zog entsprechende Neubildungen nach sich, während daneben die alten, in kunstfremden Kreisen wohl nie ganz abgestorbenen Freiheiten der Versüberfüllung auch in die Literatur wieder Eingang fanden. Im Reim gestattet man sich mundartliche Formen und Unreinheiten, die man in der Blütezeit zurückgehalten hatte, scheut, um ihn zu erzwingen, vor Flick-

[1]) Vgl. Kochendörffer, ZfdA. 35, 291.

worten und selbst vor Sprachwidrigkeiten nicht mehr zurück, und nicht selten wird schließlich, besonders im 16. Jahrhundert, eine Buchpoesie, die ihre silbenzählenden Verse und ihre Reime nicht mehr nach dem Gehör, sondern nach dem Schriftbild baut. Erst durch Opitz' Reform wird dann die Vereinigung von fester Silbenzahl, festem, der natürlichen Betonung gemäßem Rhythmus und strengeren Anforderungen an den Reim dauernd Gesetz.

In allen diesen drei Perioden entsprechen den charakteristischen Formen des Reimpaarverses auch solche des Sprachstils. In der Frühzeit herrscht im allgemeinen ein einfacher, sachlicher Stil ohne rhetorischen Zierrat, wenn auch keineswegs ohne Pathos, selten von individuellerer Färbung, stark von traditionellen Formeln abhängig; in der Blütezeit sorgfältig gewählte Diktion, Schwelgen in mannigfaltig entwickelten stilistischen Kunstmitteln, bei den drei großen Epikern drei ausgesprochene Stilindividualitäten, das Ethos ihrer Verse von höchst charakteristischer Verschiedenheit; seit dem 14. Jahrhundert dann auf der einen Seite mit der geistlosen Überschätzung eines Versprinzips der Spätblüte auch epigonenhafte Übertreibung des geschmückten Stils zu unnatürlichem Schwulst, auf der andern gleichzeitig mit der freieren und nachlässigeren Behandlung des Verses ein völlig schmuckfreier Naturalismus des Ausdruckes, bald von schlagender Kraft, bald von grobianischer Derbheit, hier von frischster Naivität, dort von trockenstem Ungeschick, dabei allem Pathos so völlig fremd, daß erst mit dem Aufgeben des Reimpaarverses, mit dem Einführen des Alexandriners der deutschen Dichtung ein pathetischer Stil wiedergewonnen wurde.

Auch in der lautlichen Sprachentwicklung lassen sich drei entsprechende Perioden sondern. In der ersten, der frühmittelhochdeutschen, kommt die Schwächung der vollvokaligen althochdeutschen Endsilben zu farblosem *e* schrittweise im Gebrauch der Reime zum Abschluß. In der Blütezeit ist sie vollzogene Tatsache, und ein weitgehendes Zurückdrängen dialektlicher Besonderheiten im dichterischen Sprach- und Reimgebrauch rechtfertigt bis zu einem gewissen Grade die Annahme einer seit Lachmann in kritischen Ausgaben angewandten dichterischen Normalsprache des ausgehenden 12. und des 13. Jahrhunderts; es ist die Periode des klassischen Mittelhochdeutsch. Die Zeit vom Anfange des 14. bis zu dem des 17. Jahrhunderts ist die des Überganges zum Neuhochdeutschen. Die wichtigsten lautlichen Wandelungen, die Dehnung betonter offener Silben, die Diphthongierung

alter Längen, daneben auch Beispiele des neuhochdeutschen Formenausgleichs treten in wachsender Ausdehnung auch in den Reimen zutage. Während es sich dabei aber zunächst um das Hervorbrechen dialektlicher Erscheinungen in der mundartlich gespaltenen Literatur dieser Periode handelt, werden sie später zu charakteristischen Merkmalen einer über die Mundarten hinausgreifenden gemeindeutschen Schriftsprache, die nach einem ersten Ansatz in der Mitte des 14. Jahrhunderts seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch eine nicht mehr wie früher unterbrochene Entwicklung der Kanzleisprache, sowie durch den Einfluß der Druckereien und besonders auch der lutherischen Reformation geprägt und verbreitet wird.

Die Geistesverfassung, welche der Literatur dieses ganzen großen Zeitraumes schließlich zugrunde liegt, ist die christliche Weltanschauung. Ihr Dualismus, der Gegensatz zwischen Gott und Welt, zwischen Gut und Böse, beherrscht nicht nur die religiös-sittlichen Vorstellungen. In Verbindung mit den alten Ideen des römischen Imperium einerseits und des Augustinischen Gottesstaates anderseits ist er auch in dem Ringen der römischen Kirche und des Kaisertums um die geistige und politische Unterwerfung der Welt lebendig. In der ersten Periode dieser Kämpfe steht noch die von der Kirche im Kluniazensischen Geiste der Askese geleitete Reform geistlichen und weltlichen Lebens obenan; sie gibt im wesentlichen der frühmittelhochdeutschen Literatur ihr Gepräge; auch in der deutschen Dichtung ist der Klerus die führende Macht, und es sind wie in althochdeutscher Zeit vor allem christlich-lateinische Kultureinflüsse, die er ihr vermittelt.

Mit der Neubelebung und dem Erstarken des weltlichen Imperiums unter Friedrich Barbarossa und Heinrich VI., der realen und idealen Hebung von Ministerialität und Rittertum im Zeitalter der großen italienischen Feldzüge und der Kreuzfahrten gestaltet sich in der ritterlichen Gesellschaft ein Ideal weltlichen Lebens, dessen lebendigster Ausdruck die Dichtung der mittelhochdeutschen Blütezeit wird. Den kirchlichen Forderungen für das Seelenheil sucht man neben den Geboten und Zielen der weltlichen Ehre gerecht zu werden, oder man strebt auch beide zu verschmelzen, nachdem schon die Idee der Kreuzzüge dem Ritter das lockende Ziel gestellt hatte, die Himmelskrone ohne weltflüchtige Askese durch männliche Tat zu erreichen. Aber auch in den Dienst einer andern Macht wird die Mannhaftigkeit des Ritters und sein bestes

Können gestellt, in den Dienst der Minne. Aus der Vertiefung des Seelenlebens durch das Christentum ist auch das Erleben der Minne als einer seelischen Macht erwachsen und im Zusammenhang damit die Idealisierung der Frau. Ihre Verehrung hat im geistlichen Leben ihr Gegenstück im Marienkult, im weltlichen findet sie es in der Hingabe des ritterlichen Dienstmannen an seinen Herrn. Der Frauendienst wird zu einer neuen, treibenden und gestaltenden Kraft im ritterlichen Leben. So ist die Poesie dieses Zeitalters das Spiegelbild ritterlicher Kultur, und der Ritterstand hat die Führung unter den Dichtern. In der Entwicklung dieser Kultur aber ist Frankreich Deutschland vorangegangen und es wahrt sich in ihr einen vorbildlichen Einfluß wie auf das ganze Abendland so auch auf das ritterliche Leben und Dichten in Deutschland.

Der politische Sieg Innozenz III. und seiner Nachfolger über das Kaisertum und die Vernichtung des staufischen Geschlechtes hat den Einfluß der Kirche auf die Literatur der Zeit nicht verstärkt. Im Gegenteil: dieser Kampf, der zur weltlichen Machtfrage geworden war, fand im 13. Jahrhundert fast alle deutschen Dichter auf der Seite des Kaisertums und weckte ein gemeindeutsches Empfinden gegen das welsche Papsttum, eine Empörung des christlichen Bewußtseins gegen die verweltlichte Kirche. Der Zerbröckelung des kaiserlichen Imperiums gesellt sich seit Avignon die des päpstlichen, und lauter und lauter erheben sich wieder die Rufe nach einer Reform des geistlichen und weltlichen Lebens in der deutschen Literatur des 14. Jahrhunderts. Aber der kirchliche Organismus hat die Bewegung nicht mehr in der Hand, und nicht die hierarchische Verwirklichung des Gottesstaates ist ihr Ziel. Schon die Reformbestrebungen des 13. Jahrhunderts wollen zurückführen zum evangelischen Christentum, zum armen Leben Christi und der Apostel, und wenn auch die Sekten mit Gewalt niedergehalten und zerstreut, der Orden des heiligen Franziskus aber durch kluge päpstliche Politik der Kirche dienstbar gemacht wird, der Gegensatz zwischen mittelalterlicher Hierarchie und Urchristentum wird trotz allem immer weiteren Kreisen zum Bewustsein gebracht. Eine verinnerlichte Frömmigkeit, die sich im Geiste des Franziskus nicht mehr begnügt durch Werke der Weltentsagung von der Kirche die Freuden des Jenseits zu erkaufen, sondern nach persönlichem und unmittelbaren Erleben der Gottheit schon auf Erden trachtet, wird im 14. Jahrhundert in Deutschland durch Schriften und Predigten der Mystiker verbreitet, die zugleich den naiv anthro-

pomorphen Gottesbegriff des mittelalterlichen Vulgärchristentums erschüttern.

Auch die im Dienst der Kirche emporgeblühte Wissenschaft strebt zu einer Wiedergeburt aus ihrem Urquell, dem klassischen Altertum zurück, und seit der Mitte des 14. Jahrhunderts wirft die italienische Renaissance ihre Wellen nach Deutschland hinüber. Dem offenen Bruch des Humanismus mit der mittelalterlich-kirchlichen Wissenschaft, der Scholastik, folgt der offene Bruch der Reformation mit der mittelalterlichen Kirche selbst auf dem Fuße. Es ist der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, nicht die Neuzeit selbst. Denn wenn auch die Alleinherrschaft der Papstkirche über das geistige Leben gebrochen wird, in der Anerkennung einer alten Tradition als höchster Instanz aller Erkenntnis, hier der Schriften des klassischen Altertums, dort der Bibel, haften auch Humanismus und Reformation schließlich noch an einem mittelalterlichen Prinzip. Erst mit einer an keine schriftliche Autorität gebundenen, auf völlig selbständige kritische Beobachtung der Tatsachen gegründeten Wissenschaft wurden auch die mittelalterlichen Schranken des Naturerkennens wie der historischen Erkenntnis beseitigt. Kopernikus und Kepler bereiten mit der Umwandlung des Himmelsbildes auch eine Umwälzung der Weltanschauung vor.

Das mit dem Verfall der beiden Universalmächte kräftig aufstrebende Landesfürstentum hat am Humanismus und der Reformation wesentlichen Anteil. Aber der eigentliche Nährboden dieser ganzen geistigen Bewegungen ist doch die großartig entwickelte städtische Kultur; das Bürgertum gibt auch der deutschen Literatur des 14. bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts ihr charakteristisches Gepräge.

Wenn nach alledem der Kunststil es eigentlich gebieten, Sprach- und Kulturgeschichte es wenigstens gestatten würden, die literarhistorische Behandlung des 16. Jahrhunderts mit der der mittelhochdeutschen Zeit zu verbinden, so hat doch anderseits die Literatur des Reformationsjahrhunderts so viel besondere Züge vor der vorangehenden Zeit voraus, daß sich ihre Abtrennung, die in meiner Darstellung ursprünglich nicht geplant war, immerhin auch sachlich rechtfertigen läßt. In formaler Beziehung das völlige Absterben der ehemals führenden Dichtungsgattung, des Reimpaarepos, sein restloser Ersatz durch den Prosaroman, daneben die Bedeutung der Reformation für die Ausbildung der neuhochdeutschen Schriftsprache; vor allem aber inhaltlich die Erfüllung der Literatur mit der großen Angelegen-

heit des Jahrhunderts, dem Kampf gegen die alte Kirche mit allen seinen Folgen und Begleiterscheinungen, zugleich die Sättigung der deutschen Literatur mit Stoffen der Antike und Renaissance durch die umfassende Tätigkeit der Übersetzer, und endlich die historische Bedeutung des Kirchenstreites und der Kirchenneuerungen schon von Luthers erster reformatorischer Tat an — dies alles sind Umstände, welche es gestatten, das 16. Jahrhundert einer besonderen Behandlung vorzubehalten und den Begriff „Mittelhochdeutsch" in seiner herkömmlichen zeitlichen Begrenzung durch den Beginn des 16. Jahrhunderts nicht nur auf die deutsche Sprachgeschichte, sondern auch auf eine Periode der Geschichte unserer Literatur anzuwenden.

Erster Abschnitt.

Die mittelhochdeutsche Frühzeit.
(Um 1050 bis um 1180.)

§ 2.

Allgemeines.

Zur Literatur dieses Zeitraumes im allgemeinen vgl. MSD[3] Nr. XXX f. LXXXII f. — *Kleinere deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhs.*, *hrsg.* von Waag Halle 1891, 2. Aufl. 1916. *Deutsche Gedichte des 12. Jahrhs.*, hrsg. von C. Kraus Halle 1894. Piper, *Geistl. Dichtung des Mittelalters* (Kürschners Nationallit. 3. Stuttg. 1888). Scherer, *Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrh.* (= QF 12) und *Geistliche Poeten der deutschen Kaiserzeit* 1. 2. (= QF 1. 7.). Diemer, *Kleinere Beiträge zur älteren deutschen Sprache und Literatur.* Wien 1851—67 (meist aus den SB der Wiener Akademie). J. Meier, *Studien zur Sprache und Literaturgesch. der Rheinlande*, PBB 16, 64. Joh. Kelle, *Geschichte der deutschen Literatur* Bd. 2. Berlin 1896. F. v. d. Leyen, *Kleine Beiträge zur deutschen Literaturgesch. des 11. und 12. Jahrhs.* Halle 1897.

Asketisch, theologisch und hierarchisch ist jene Bewegung des Zeitalters, welche mit aller Energie und nach allen Seiten hin den Gottesstaat gegen die Welt durchzusetzen strebt. Von der streng asketischen Reform der Klöster ausgehend, unterwirft sie auch die Weltgeistlichkeit dem mönchischen Leben und sucht für dessen weltverneinendes Lebensideal auch das Laientum zu gewinnen. Von Cluny aus im 10. Jahrhundert zunächst in Lothringen verbreitet, faßte sie im eigentlichen Deutschland erst nach der Mitte des 11. Jahrhunderts festen Fuß, besonders seit Abt Wilhelm sie in seinem Schwarzwaldkloster Hirsau einführte und als sie von

dort aus in Schwaben, Bayern, Österreich und Mitteldeutschland Eingang fand. Auch die neuen Orden, die auf demselben Boden strenger Reform der Benediktinerregel entstanden, kamen von Frankreich aus im 12. Jahrhundert nach Deutschland: die Zisterzienser, die durch den Landbau, und die von dem Deutschen Norbert begründeten Prämonstratenser, welche durch Predigt und Missionstätigkeit der Kirche neben der Verbreitung asketischen Lebens neue Kulturgebiete im Osten gewannen.

Ebenso war für die Theologie dieses Zeitraumes Frankreich das maßgebende Land. Von dort vor allem verbreiteten sich scholastische und mystische Spekulationen und Interpretationen nach Deutschland. Nicht nur Franzosen wie Abälard und sein großer Gegner Bernhard v. Clairvaux, auch der Deutsche Hugo v. St. Viktor und der Italiener Petrus Lombardus, wie schon im 11. Jahrhundert Lanfranc, haben in Frankreich ihre Tätigkeit entfaltet, und nach den französischen hohen Schulen strömten auch Scharen deutscher Kleriker. Schon damals galt, was um 1285 Jordanus von Osnabrück aussprach, daß die Römer das Sacerdotium, die Deutschen das Imperium, die Franzosen aber das Studium haben. Unterdessen rangen seit Gregorius VII. Sacerdotium und Imperium um die Weltherrschaft. Der Kampf des Papsttums gegen Laieninvestitur, Simonie, Priesterehe, die Loslösung des Priesterstandes von allen weltlichen Einflüssen diente mehr noch als der Reform des geistlichen Lebens der Stärkung der Hierarchie, die zugleich durch die Anwendung des Kirchenbannes auch gegen den Kaiser und durch die Beanspruchung der Macht, alle eidlichen Verpflichtungen, auch die Treupflicht der Vasallen auflösen zu dürfen, ein entscheidendes Mittel zur Schwächung der kaiserlichen Gewalt und ihrer Beugung unter das Papsttum fand. Durch die Kreuzzugsidee aber wurde die militärische Kraft aller Nationen für die Weltherrschaft der Kirche in Anspruch genommen.

Der Spiegel dieser vielseitigen und doch zu einem Ziele hingeleiteten Bewegung und die Quelle für ihre Kenntnis ist natürlich vor allem die lateinische Literatur der Zeit. Aber auch das Aufleben einer Literaturdichtung in deutscher Sprache geht von jener Bewegung aus. Von Geistlichen teilweise für Geistliche, häufiger für Laien verfaßt, hat diese geistliche Poesie deutscher Zunge vor allem die Popularisierung der kirchlichen Weltanschauung und ihres Lehrstoffes zum Zweck, mag nun in der jeweiligen Auswahl des Gegenstandes und in der Art seiner Behandlung die asketische, die theologische oder die hierarchische Richtung vorwiegen, oder mag der

Stoff in objektiverer Weise gestaltet werden. Die lateinische geistliche Literatur übt dabei weitgehenden Einfluß. Bibel, Apokryphen und Legenden, Kirchenväter, Scholastiker und Mystiker, Predigt, Liturgie, Hymnen, Sequenzen und andere Arten lateinischer Dichtung geben die Quellen, in mancher Beziehung auch die stilistischen Vorbilder her, während das geistliche Drama in lateinischer Sprache, das in diesem Zeitraum zu voller Ausbildung gelangt, erst später ein deutsches Drama hervorgerufen hat, mit dem es zusammen zu behandeln sein wird. Neben allen jenen lateinischen Einflüssen aber zeigen sich auch Traditionen der mündlich überlieferten deutsch-volksmäßigen Poesie wirksam. Auch in der Dichtung soll das Weltliche durch das Geistliche überwunden werden. Wieder sprechen diese klerikalen Poeten es ausdrücklich aus, wie einst Otfried, daß sie mit ihren Werken die Volksdichtung verdrängen wollen. Aber die Heldendichtung, die sie befehden, hat doch ihren Stil beeinflußt, ja die Konkurrenz mit den Spielleuten führt die Kleriker nicht nur zu rein epischer Behandlung geistlicher, sondern schließlich auch zur Einführung heroischer Stoffe aus Frankreich, während anderseits die Spielleute ihnen die Gattung des Leseepos absehen und ihre Heldenmären und Novellen zu solchen ausgestalten lernen.

Kein hochdeutscher Stamm ist von diesen literarischen Strömungen unberührt geblieben. In der ältesten asketischen Dichtung tritt Alemannien als das Einfallstor der kluniazensischen Reform in Deutschland deutlich hervor. Aber bald sehen wir die Rheinlande und die bayrisch-österreichischen Gebiete weit stärker an der literarischen Bewegung beteiligt. Im Südosten findet zunächst die biblische Dichtung, am Rhein die Legende besondere Pflege. Doch ist diese Literatur keineswegs an bestimmte landschaftliche Grenzen gebunden, früh findet sich literarischer Austausch. In der ältesten, größten und wichtigsten Sammlung von Gedichten dieser Periode, die im steierischen Stifte Vorau nicht lange nach dessen um 1163 erfolgter Gründung aus älteren Vorlagen zusammengeschrieben wurde[1]), sind die Rheinlande und Ostfranken so gut vertreten wie Bayern und Österreich; in eine etwas spätere rheinische Sammlung, die sich ehedem auf der Straßburger Bibliothek befand[2]),

[1]) Hrsg. v. Diemer, *Deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhs.* Wien 1849. — Waag, *Die Zusammensetzung der Vorauer Hs.* PBB 11, 77—158.

[2]) Hrsg. v. Massmann, *Deutsche Gedichte des 12. Jahrhs.*, Tl. 1. Quedlinburg und Leipzig 1837. Andere Sammlungen des 12. Jahrhunderts sind die Milstätter, s. S. 15, Anm. 1; die Trierer, ZfdA. 22, 145f., Germania 26, 57f.; die Colmarer, s. S. 14, Anm. 1.

wurde ein österreichisches Gedicht in mitteldeutscher Redaktion aufgenommen; in der Behandlung weltlicher Stoffe wiederum reichen rheinische Einflüsse weit nach Süd- und Norddeutschland hinein, und in Bayern sehen wir im 12. Jahrhundert rheinische Spielleute auf diesem Gebiete mit Klerikern wetteifern.

1. Geistliche Dichtung und Prosa.

§ 3.

Sittenpredigt.

Frömmigkeit und Sittenlehre des Zeitalters war ganz auf den Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits eingestellt. Entsagung wurde gepredigt, aber nicht um in der völligen Hingabe an Gott innere Beseeligung zu finden oder um durch Verzicht auf das eigene Wohl das Wohl der Gesamtheit zu fördern, sondern weil die kurzen Freuden des Diesseits den ewigen des Jenseits im Wege stehen. Das eigenste Interesse also erheischt, mit der Preisgabe der einen die andern zu erkaufen, und zwar von der Kirche zu erkaufen, die allein die Schlüssel zu ihnen besitzt. Inbegriff aller Lebensweisheit ist es daher, den Tod stets vor Augen zu haben.

So gibt das *Memento mori* den Grundton an für die gesamte asketische Dichtung der Zeit, und man hat es mit Recht als Überschrift gewählt für eine kurze Sittenpredigt in Strophen von je vier Reimpaaren, die im Anfang dieses Zeitraums, soviel man aus dem ziemlich unklaren Schlußvers schließen kann, von einem Noker verfaßt worden ist.[1]) Seine Sprachformen trennen diesen geistlichen Dichter zweifellos von dem erheblich älteren Notker Teutonicus, aber sie weisen auch ihn nach Alemannien, und so hören wir von hier zuerst den poetischen Mahnruf kluniazensischer Askese ertönen. Mann und Weib minnen das gebrechliche Diesseits, als sollte es ewig währen, denn es ist die Art der Welt sich dem, der sich ihr zuwendet, so wunderlieb zu machen, daß er nicht von ihr lassen kann, und je mehr er von ihr empfängt, um so mehr verlangt er von ihr. Aber plötzlich, „so schnell wie die Wimper zu-

[1]) Ausgaben: Barack, *Ahd. Funde* ZfdA. 23, 209ff.; *Ezzos Gesang von den Wundern Christi und Notkers Memento mori in phototypischem Faksimile der Straßburger Hs.* hrsg. v. Barack, Straßb. 1879; MSD³ Nr. 30^b; Braune, *ahd. Lesebuch* Nr. 42. — Vgl. W. Scherer, *Memento mori* ZfdA. 24, 426ff.; Mendius, PBB 27, 205f. Habermann, *Die Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte.* Halle 1909, S. 78ff.

sammenschlägt“, macht der Tod allem ein Ende, und es kommt der Tag der Rechenschaft. Von éinem Menschen stammend solltet ihr in Liebe hinieden alle sein wie éin Mensch; schon daß ihr dies Gebot übertreten habt, genügt zu eurer Verdammnis. Allerlei schlaue, sündhafte Unterschiede habt ihr gemacht; ihr habt auch zweierlei Recht: das eine für euch, das andere für die armen Leute. Wer das Recht verkauft, verkauft Gott selbst und fährt zur Hölle. Gesegnet ist, wer sich rechtzeitig auf die weite Fahrt ins Jenseits rüstet, daß er bereit ist, wenn Gott ihn einst durch seinen Boten zu sich entbietet. Er muß seinen Reichtum für die Sicherheit dieser Reise und für gute Herberge im Himmel anlegen. Töricht ist der Wanderer, der, wo er einen schönen Baum findet, sich darunter vom Schlaf übermannen läßt und das Reiseziel vergißt, ebenso wer über der Schönheit der Welt sich hier versäumt. Ach, du übeler *mundus*, wie sehr betrügst du uns; wenn wir dich nicht einmal fahren lassen, verlieren wir Leib und Seele. Gott erbarme sich unser, daß wir in der kurzen Zeit, für die er uns die freie Wahl gegeben hat, für das Heil der Seele sorgen.

Die Kunst dieses Dichters ist nicht groß; formales Geschick läßt der Reim wie die Ausdrucksweise vermissen; aber er arbeitet doch als eindringlicher Prediger energisch auf das eine Ziel hin und er bemüht sich redlich, mit den handgreiflichen Mitteln seiner primitiven Moral den egoistischen Starrköpfen der herrschenden Klassen ihre christlichen und rechtlichen Pflichten gegen die Besitzlosen einzuhämmern. Überhaupt pflegen diese weltfeindlichen Reformprediger mit derselben Rücksichtslosigkeit wie für die Interessen der Kirche auch als Anwälte des armen Mannes und des dienenden Standes gegen Bedrückung und Rechtsbeugung und damit für eine positive Besserung der sozialen Verhältnisse einzutreten.

Das irdische Leben auf das ewige einzurichten lehrt auch ein späteres, etwa der Mitte des 12. Jahrhunderts angehörendes alemannisches Gedicht, das der Herausgeber mit Beibehaltung des von dem Dichter selbst gebrauchten alten Wortes den *scoph von dem lône*[1]) genannt hat. Auch ihm ist das Leben die Reise, und für die Herberge im Jenseits will auch er durch rechtzeitige Vorausbezahlung gesorgt wissen, wie es St. Martin machte, der den halben Mantel (dadurch, daß er ihn dem Bettler schenkte) in sein himmlisches Quartier vorausgeschickt hat. Ein Vorbild des gewalttätigen

[1]) Colmarer Bruchstücke aus dem 12. Jahrhundert, hrsg. von Martin, ZfdA 40, 305f; der scopf v. d. l. S. 319. Vgl. Schröder, ZfdA. 41, 92f.

Bedrückers aber, der Buße tut und alles unrecht Erworbene herausgibt, als der gerechte Richter naht, ist ihm der Zöllner Zachäus des Evangeliums Lucä. Edele sind alle, die Christus nachfolgen: dann ist Er, der edelst Geborene, ihr „Vorfahr". Bei der breiteren Anlage seines scoph kann der Dichter auf Verhältnisse des diesseitigen und jenseitigen Lebens mehr eingehen, als das Memento. Tugenden und Untugenden der Frauen, glückliche und unglückliche Ehe beschäftigen ihn besonders, und zu höherem Schwunge erhebt sich seine sehr bescheidene und reimarme Kunst, als er in einer Reihe strophischer Sätze, deren jeder mit demselben Vers als Refrain nachdrücklich abschließt, schildert, wie die ganze Natur dem Menschen dient, Himmel und Erde — auch die Hölle, wenn er sie sich verdienen will. Nur als eins der Bruchstücke einer Sammelhandschrift des 12. Jahrhunderts erhalten, die sich in Colmar gefunden haben, wird das Gedicht auch im Elsaß entstanden sein.

Hirsauer Mönche waren gegen Ende des 11. Jahrhunderts auch nach Kärnten gezogen, und in der geistlichen Dichtung, die uns auch dort bald entgegentritt, mögen Anregungen mitwirken, die von ihnen ausgingen. Aus dem kärntischen Kloster Milstatt, in dem einer jener Hirsauer Abt geworden war, ist uns eine gegen Ende des 12. Jahrhunderts geschriebene Sammlung solcher Gedichte überliefert.[1]) Eines von ihnen ist den beiden alemannischen verwandt und zeigt auch sprachlich alemannische Spuren. „Vom Rechte" handelt es, und zwar in einer weiten Auffassung des Wortes, nach der wir seinen Inhalt deutlicher als „Von göttlicher Ordnung und menschlichem Leben" bezeichnen können.[2]) Als drei Arten des Rechtes in diesem Sinne behandelt der Dichter zunächst die drei von Gott gewollten sozialen Hauptpflichten Treue, Billigkeit, Wahrheit; als drei weitere Arten die drei Grundformen der christlichen Gesellschaftsordnung:[3]) das Verhältnis von Herr und Knecht,

---

[1]) Die Milstätter Hs., jetzt in Klagenfurt, ist hrsg. teils von Karajan, *Deutsche Sprachdenkmale des 12.* Jahrhs., teils von Diemer, *Genesis und Exodus* Bd. 1. 2. Wien 1862.

[2]) Hrsg. v. Karajan a. a. O., S. 3ff. Waag, *Kl. Ged. d. 11. u. 12. Jahrhs.* Nr. 8. — Vgl. C. Kraus, „*Vom Rechte*" *und* „*Die Hochzeit*". Wiener SB., Bd. 123 (1891); dazu E. Schröder, AdfA. 17, 287ff. und Gött. gel. Nachr. 1918 S. 344; Vogt, Literaturbl. 1892, 145; A. Hanisch, *Zum Gedichte vom Recht.* Diss. Leipz. 1909; Vogt, PBB 45, S. 460.

[3]) Über eine auch bei Dante in der „Monarchia" hervortretende eigentümliche Schwäche der Unterscheidung von Sitte, Sittlichkeit und Recht, welche dem mittelalterlichen Denken überhaupt anhaftet, s. Kern, *Humana Civilitas*

von Ehemann und Gattin, von Laie und Priester. Und wiederum drei Arten des Rechtes sind auch endlich die von Gott verordneten Akte jedes menschlichen Einzellebens: Geburt, Tod, Auferstehung. Wie der Verfasser des Memento betont auch dieser Dichter besonders die Vergänglichkeit aller irdischen Herrlichkeit, die Verdammnis des reichen Geizigen. Wie jener eifert er gegen die Rechtsverletzung mit der Androhung, daß sie das ewige Leben verwirkt; wie jener macht auch er sich zum Anwalt der Armen und Unfreien. Er erkennt Herr und Herrin ihren Vorrang vor Knecht und Magd zu, aber er verweilt auch bei der Vorstellung, wie durch plötzlichen Verlust von Hab und Gut der Herr dem Knecht gleich wird und wie die beiden dann zu gleichem Recht, zu gleichem Anteil an Arbeit und Gewinn den Wald roden müssen. Er verhehlt nicht, daß ihn solche Gleichheit die erstrebenswerte Gesellschaftsordnung dünkt und daß nach seiner Anschauung der ungerechte Hochgeborene Herrenrecht verwirkt, der gerechte und getreue Knecht aber, so arm er sei, dem Höchstgestellten gleich steht. Mit dem Verfasser des *scopf* berührt er sich wie mit solcher Vorstellung von geistlichem Tugendadel auch in der Schätzung der Ehe, ja er betont mit aller Schärfe gegen abweichende Lehren, daß bei zwei in Rechtlichkeit und Treue zu solch steter Lebensgemeinschaft Verbundenen Gott der dritte Geselle unter der Decke sei. Der Meister der beiden aber ist der Priester, dem aus solchem Amt auch die Pflicht des vorbildlichen Lebenswandels erwächst. Der Dichter selbst hat wohl in einer Dorfgemeinde seine Erfahrungen als Seelsorger gesammelt, da er auf besondere Verhältnisse einer solchen einzelne Bemerkungen zuschneidet.

Dem „Recht“ folgt unmittelbar in der Handschrift ein Gedicht, das man *die Hochzeit* genannt hat nach seinem Mittelpunkt, einer Allegorie.[1]) Ein mächtiger Herr hat sich vor Zeiten auf einem hohen Gebirge niedergelassen, unter dem eine tiefe, von Schlangen bewohnte Kerkerhöhle sich erstreckt. Als einige der Angesehensten

(1913), S. 18. Das Recht hat eine doppelte Seite. Seinem Ursprung nach ist es das, was Gott in der menschlichen Gesellschaft will, seinem Inhalt nach „das sächlich und persönlich angemessene Verhältnis (proportio) des Menschen zum Menschen. Endzweck alles Rechtes ist das gemeinsame Beste und unmöglich kann etwas Recht sein, was das gemeinsame Beste nicht bezweckt.“ (Ebenda S. 23f.)

[1]) Ausgaben: Karajan, a. a. O., S. 17ff.; Waag, Nr. 9. — Vgl. Löbner, *Die Hochzeit*, Berlin Diss. 1887; Kraus usw., a. a. O.; Rödiger, *Konjekturen zur Hochzeit*, ZfdA 36, 254ff.

unter seinen Knechten sich gegen ihn empörten, warf er sie in jenes Gefängnis hinab. In einem schönen Tal aber wohnte, aus edlem Geschlecht entsprossen, die allerlieblichste und tugendhafteste Jungfrau. Zu der schickt der Herr seinen Brautwerber, und nachdem sie sich ihm durch diesen anverlobt hat, holt er die herrlich Geschmückte mit den Vornehmsten seines Gefolges in glänzendem Brautzuge in sein Heim, wo alle mit köstlicher Bewirtung empfangen werden. Es folgt eine doppelte Auslegung. Die erste bezieht sich auf die Vereinigung des Menschen mit Gott. Von seinem Verlöbnis mit dem heiligen Geist in der Taufe bis zum Eingang in die himmlische Heimat des göttlichen Gemahls werden die Einzelheiten der allegorischen Erzählung ohne feste Ordnung als Unterlage benutzt für eine Anweisung, wie man durch ein gottgefälliges Leben zur ewigen Seligkeit gelangt. Die zweite Auslegung deutet die Hochzeit auf den heiligen Geist und die Jungfrau Maria und nimmt die ganze Allegorie zur Unterlage der Weltheilsgeschichte: Die Empörung der Knechte bedeutet Luzifers Auflehnung, das unterirdische Gefängnis die Hölle, in die er hinabgestürzt wird. Der Sündenfall des durch den rachedurstigen Luzifer verführten Menschen, Christi Geburt, die Hauptakte seines Erlösungswerkes, die Heilstätigkeit der Apostel und Märtyrer und das jüngste Gericht werden mit Beziehung auf einige Motive der Allegorie angeschlossen, ohne sich an diese zu binden, wie überhaupt eine strenge Gedankenordnung zu vermissen ist. In diesem Fehler und zugleich in Anschauungen, im Stil und in den Sprachformen berührt sich dies Gedicht stark genug mit dem Recht, um beide ein und demselben Verfasser zuzuschreiben.[1]) Die „Hochzeit“ ist das älteste deutsche Gedicht, welches das vom Hohenlied ausgehende Hauptmotiv der mittelalterlichen Mystik, die Verbindung der Seele mit Gott behandelt. Aber von einem mystischen Sichversenken in die Gottheit ist es noch weit entfernt. Die einfachen Tatsachen, die am Anfang und am Ende des christlichen Einzellebens stehen, Taufe und Eingang ins Jenseits, nicht ein persönliches innerliches Erleben der Gottheit sind ihm und den Quellen, an die er sich hält, durch die Salomonische Poesie vorgebildet. Predigt und theologische Literatur haben ihm nicht nur Material für seine Auslegung und Betrachtung, sondern auch die wesentlichen einzelnen Züge seiner allegorischen Erzählung geliefert; aber daneben klingen bei der Darstellung,

[1]) Kraus meinte, in der „Hochzeit“ habe der Verfasser des „Recht“ ein anderes Gedicht überarbeitet.

wie die Braut heimgeholt wird, auch Formeln der Heldendichtung hinein.

Auch die Vorauer Handschrift enthält eine kurze gereimte Vorbereitung auf das ewige Leben; „die Wahrheit" nennt sie der österreichische Verfasser.[1]) Er lehrt die Welt als die Fremde, das Himmelreich als die Heimat betrachten. Fröhlicher Weltsinn vergleicht sich dem schönen, lustigen Walde, der doch bald saft- und blätterlos dastehen wird. Rechtzeitig sich durch Buße vom Priester den Anteil an dem nimmer wiederkehrenden Erlösungsopfer Christi zu verschaffen, das ist der Weg, auf dem man die drohende Hölle meidet, zu den überschwenglichen Freuden der himmlischen Heimat gelangt.

Waren über das hier vorgetragene Gemeingut der Memento-mori-Literatur schon Dichter wie der des „scopf von dem lône" und vor allem der des „Rechtes" zu gegenständlicher Behandlung besonderer Lebensverhältnisse hinausgegangen, so hat nun vollends ein österreichischer Dichter dieses Kreises aus dem so verbreiteten Motiv die lebendigsten und schonungslosesten Sittenschilderungen herausgearbeitet, welche die deutsche Literatur dieses Zeitalters aufzuweisen hat. Eine Wiener Sammelhandschrift des 14. Jahrhunderts überliefert neben 8 anderen geistlichen Gedichten des 12. und 13. Jahrhunderts auch ein Gedicht *vom gemeinen leben und des tôdes gehügede* und eines *vom Priesterleben.*[2]) Beide gehören nach Sprache, Reim und Verskunst ins 12. Jahrhundert und tragen Kennzeichen österreichischer Mundart, beide sind erfüllt von den Reformideen und von dem Streit der Meinungen um besondere Fragen des Priesterstandes, wie sie vor allem in der theologischen Literatur der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts lebhaft erörtert

[1]) Ausgaben: Diemer, *D. Ged.*, S. 85, 4—90 (als Schluß der „Bücher Mosis"); Waag, Nr. 11. — Vgl. E. Weede, *Diu Wârheit*, Diss. Kiel 1891; Textbesserungen v. E. Schröder, ZfdA 36, 392.

[2]) Beide hrsg. von Heinzel, *Heinrich v. Melk*, Berlin 1867; vgl. Scherer, *Kl. Schriften*, 1, 604ff.; E. Schröder, *Zur Überlieferung der Gedichte des H. v. M.* ZfdA 45, 217ff. — Wilmanns' Versuch (*Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Literatur H. 1.* Bonn 1885) die Gedichte ins 14. Jahrh. zu setzen, ist gescheitert. Kochendörffer, *Erinnerung und Priesterleben*, ZfdA 35, 187ff., 281ff., hat Wilmanns (282f.) widerlegt und gegen Heinzels Annahme, daß Heinrich ein Laienbruder aus vornehmem Geschlecht gewesen sei, gewichtige Gründe geltend gemacht, während die Gründe, die er selbst gegen die Identität der Verfasser von Erg. und Prl. vorbringt, nicht stichhaltig sind. Vgl. Baunack, *Beiträge zur Erklärung Hs. v. M.*, ZfdA 54, 99ff., 57, 49ff. Zur Quellenfrage Kelle, *Offendiculum des Honorius*, Wiener SB, Bd. 148 (1904).

werden. Simonie, Priesterehe und, was ihnen dasselbe bedeutet, die Unzucht der Priester bilden den Gegenstand der heftigsten Angriffe beider Dichtungen; beide beschäftigt die damals besonders viel umstrittene Frage, ob die Messe eines befleckten Priesters wirksam sei, und beide bejahen sie mit wörtlich übereinstimmenden Versen, das Priesterleben mit dem ausdrücklichen Hinweis des Verfassers, daß er dies schon zuvor gesagt habe. In beiden Fällen gießt aber der Dichter zugleich die volle Schale seines Zornes über die Unseligen, die mit unreiner Hand das Allerheiligste spenden zu eigener Verdammnis. Auch im Temperament, im Stil, im Ausdruck zeigen beide Dichtungen eine so ausgesprochene Verwandtschaft, daß demgegenüber kleinere inhaltliche und formale Verschiedenheiten zurücktreten müssen und die Einheit des Verfassers im höchsten Grade wahrscheinlich ist.

In dem Schlußgebet der Erinnerung nennt sich der Dichter *Heinrich* und er erbittet zugleich Gottes Huld für den Abt *Erchennenfride*. In der Zeit und Gegend, die hier in Betracht kommen können, findet sich nur ein Abt dieses Namens, Erchenfried von Melk, der 1121 gewählt wurde und 1163 starb. Wir dürfen annehmen, daß Heinrich diesem Kloster als Mönch angehört hat. Auch das Kloster Melk war seinerzeit mit Hirsauer Mönchen besetzt worden. Aber andererseits wurde der kluniazensischen Reform in der Passauer Diözese, zu der auch Melk gehörte, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts lange Widerstand geleistet, besonders von den Kanonikern, die man zügellosen Lebens bezichtete. In Angriffen auf den Priesterstand war Heinrichs Dichtungen schon manche lateinische Strafrede in Poesie und Prosa vorangegangen, ohne daß er sich an eine angeschlossen hätte, wie sich auch von den theologischen Erörterungen der erwähnten Zeitfragen, in denen er orientiert war, doch keine einzelne als eigentliche Quelle nachweisen läßt.

Heinrich von Melk ist ein leidenschaftlicher Sittenprediger. Er will vom *memento mori* reden; aber ehe er sichs versieht, reißt ihn seine heißblütige Entrüstung über die Sünden seiner Zeit fort zu einer Strafrede gegen einen Stand nach dem andern: Priester, Richter, Ritter, Weiber, bis er bemerkt, daß das schon ein ganzes Gedicht „*vom gemeinen Leben*“ geworden ist und er nun zum eigentlichen Thema „*von des tôdes gehügede*“ als zweitem Teil übergeht, um das alte Thema von der Vergänglichkeit und den Nöten des Lebens, den Schrecken des Todes, den furchtbaren Strafen

für die Sünder und der Freude der Gerechten zu erörtern. Aber auch das behandelt er mit einer Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit wie keiner vor ihm. Er sieht greifbare Bilder vor sich und verliert auch hier die besonderen Standesverhältnisse und Standessünden nicht aus den Augen. Er kennt schon ein ausgebildetes Rittertum mit seinen Leitsternen Ehre und Minne; er führt uns die Herren in der Unterhaltung vor, wie sie mit ihren Erfolgen in der Liebe und im Kampf, oder nach seiner Auffassung in Hurerei und Totschlag prahlen. Mit grimmigem Hohn zeigt er der Frau als Zukunftsbild den ritterlichen Gatten, an dessen Schönheit sie sich im Leben gefreut, im Zustand der Verwesung mit allen Einzelheiten greulicher Entstellung und bei den Liebeskünsten, mit denen er einst um sie geworben, gedenkt er schon des Minnesanges: „sieh, wo sind jetzt seine müßigen Worte, mit denen er einst die Hoffart der Damen lobte und kündete? Sieh, wie die Zunge jetzt daliegt, mit der er die Liebeslieder (*trûtliet*) gefällig singen konnte!“ Den Sohn des reichen Landesherrn aber führt er an des Vaters Grab, um sich dort von der armen Seele ihre Pein und die schädlichen Folgen rücksichtslosen Jagens nach irdischem Gut und übel angewandten Reichtums schildern zu lassen.

Zu bitterster Ironie und zu satirischen Bildern schärfster Zeichnung steigern sich dann in dem zweiten, ganz den Sünden und Gebrechen des Priesterstandes gewidmeten Gedicht die Schilderungen aus dem Leben des schlemmenden, unzüchtigen Priesters, der mit seiner Konkubine von den Bußgeldern, die er sich von seinen Gemeindegliedern für ihre Sünden zahlen läßt, herrlich und in Freuden lebt. Was man in beiden Dichtungen ganz vermißt, ist die positive Darstellung christlicher Lebensführung, wie sie doch der unbedeutendere Dichter von Recht und Hochzeit nicht außer acht ließ. Bei Heinrich von Melk sehen wir nur die rücksichtslose, bittere Weltverneinung eines leidenschaftlichen Kämpfers für die Gregorianische Reform. Heftige Erregung beherrscht auch das Äußere seiner Rede, hastig stürzen die vielfach mit Senkungen überfüllten Verse dahin.

Die Todsünde der *avaritia* wird in allen diesen Gedichten, die ja nicht müde werden, die Vergänglichkeit der irdischen Güter zu predigen, besonders verfolgt. Auch Heinrich von Melk eifert gegen sie in den beiden Teilen der Erinnerung wie im Priesterleben.

Ein niederrheinischer Dichter, der sich der *wilde Mann* nennt, hat sich diese Sünde, die *gierheit* zum besonderen Thema seiner Ausführungen

gewählt, die er mit allegorischen Bildern aus dem menschlichen Leben durchflicht und zu einem an Heinrich von Melk erinnernden Höhepunkt führt, indem er Vater und Sohn in der Hölle sich gegenseitig mit wilden Vorwürfen wegen Habgier und Armenbedrückung die Schuld an ihrer Verurteilung zu den ewigen Qualen zuschieben läßt. Er ließ ihnen eine *christliche Lehre* folgen, welche, von vorbildlichen Stellen des Alten Testamentes für die Reinheit der Empfängnis Christi ausgehend, die Weisheit behandelt, die in dem reinen, nur Christus geöffneten Herzen thront. Diese christliche Weisheit muß sich in der Belehrung und Besserung anderer auswirken; zu ihr gelangt man durch Treue, Demut und Barmherzigkeit.[1])

§ 4.
Liturgische Stoffe.

Alle diese Dichtungen sind in den Gedanken wie im Stil aufs stärkste durch die Predigt beeinflußt, deren Wirkungen sich mehr oder weniger auf alle Gattungen der geistlichen Dichtung erstrecken. Aber auch andere Bestandteile des Gottesdienstes werden für diese Poesie verwertet. Beichte, Litanei, Glaubensbekenntnis, Paternoster und die ganze Messe werden zu Unterlagen deutscher Gedichte gemacht, die von streng asketischer Lebensanschauung erfüllt sind.

Die kirchlichen Beichtformeln mit ihren langen Sündenverzeichnissen, die schon vielfach seit althochdeutscher Zeit in deutsche Prosa übersetzt, andererseits auch zum Gegenstand lateinischer Gedichte gemacht worden waren[2]), wurden nun auch in deutschen gereimten „Sündenklagen“ verarbeitet.[3]) Ein in Upsala erhaltenes ripuarisches Fragment beschränkt sich auf eine mangelhafte Umreimung der kirchlichen Formel.[4]) Andere Dichtungen umgeben diesen Kern mit einer weiten Hülle von Gebeten, Memento mori-Betrachtungen, Berufungen auf biblische Fälle,

[1]) Ausgaben beider Gedichte: Wilh. Grimm, *Wernher vom Niederrhein*, Göttingen 1839, S. 30—42, 43—49; *Die Gedichte des Wilden Mannes und Wernhers vom Niederrhein*, hrsg. v. K. Köhn, Berlin 1891, Nr. 3. 4; dazu C. Kraus, AfdA 19, 54f. Dornfeld, Germ. Abh. 40, 224 Anm., setzt die Gedichte in ein ripuarisch-moselfränkisches Grenzgebiet.

[2]) So in einer *Lamentatio peccatricis animae* des Hildebert v. Mans. Migne Patrol. Ser. lat. T. 171, 1339f.

[3]) P. Sprockhoff, *Ahd. Katechetik.* Diss. Berlin 1912, S. 76f.

[4]) Ausgaben: v. Bahder, Germ. 31, 99f.; Waag, Nr. 13.

in denen Gott großen Sündern oder von höchster Not Bedrängten Hilfe erwiesen hat. Eine in der Milstätter Handschrift überlieferte Sündenklage dieser Art[1]) geht mit Fragmenten einer übereinstimmenden älteren Rheinauer Aufzeichnung wohl auf eine gemeinsame alemannische Quelle zurück, die noch ins 11. Jahrhundert zurückreichen wird. Nur in dem Rheinauer Bruchstück[2]) aber sind die gemeinsamen Verse des Gebetes des Sünders dem Apostel Paulus in den Mund gelegt, weil dieser das vornehmste Vorbild eines reumütigen Bekehrten war und die Sündenverzeichnisse, die er Gal. V, 19—21 gab, von grundlegender Bedeutung für die kirchlichen Sündenregister wurden. So ist auch in den Kolmarer Bruchstücken (s. o. S. 14 Anm.) ein Gedicht derselben Gattung, von dem nur das einleitende Gebet des Sünders mit den typischen Gedanken an das Jüngste Gericht erhalten ist, als *Cantilena de conversione sancti Pauli* überschrieben. Eine Sündenklage der Vorauer Handschrift nimmt eine besondere Stellung ein durch das sehr ausfühliche Gebet an Maria, welches hier der Anrufung Gottes und der Selbstanklage vorausgeschickt ist.[3]) Im Unterschiede von den gereimten Sittenpredigten der Memento mori-Literatur sind alle diese Gedichte in Ichform gehalten, aber sie sind trotzdem weniger subjektiv als jene. Ihre erniedrigenden Selbstbezichtigungen tragen in der Anhäufung einer ganz unmöglichen, lediglich den Beichtregistern entstammenden Menge von angeblich begangenen Verbrechen, Sünden und Niederträchtigkeiten so deutlich den Stempel innerer Unwahrhaftigkeit, daß man auch, wo in den Bitten und Klagen inbrünstiges Empfinden durchzubrechen scheint, an dessen Echtheit zweifelt. Die Vorauer Sündenklage stammt trotz einiger Spuren mitteldeutscher Schreibung aus Bayern oder Österreich, wie denn einige Verse von ihr auch in einer Zwettler Handschrift begegnen, und so sehen wir auch diese Gattung asketischer Dichtung bei den drei hochdeutschen Hauptstämmen verbreitet, und auch hier steht die alemannische Fassung zeitlich an der Spitze.

[1]) Abdruck v. Karajan, *Sprachdenkmale*, S. 47f., „*Vom verlorenen Sohne*"; kritisch hrsg. v. Rödiger, ZfdA 20, 255ff.

[2]) Hrsg. v. Kraus, *D. Ged.*, Nr. 2.

[3]) Abdruck von Diemer, *D. Ged.*, S. 295f. als „Loblied auf Maria". Hrsg. v. Waag, Nr. 12. Vgl. Ant. Müller, *Die Vorauer Sündenklage*, Diss. Breslau 1887; dazu Waag, Literaturbl. 1889, Sp. 245; Schröder, ZfdA 35, 417, der nachweist, daß das Gedicht bayrisch-österreichischen Ursprungs, die Einmischung mitteldeutscher Sprachformen einem Schreiber zuzuweisen ist.

Am meisten verwandt sind die Sündenklagen nächst der Beichte dem alten kirchlichen Buß- und Bittgesang, der als *Litania* in die römische Liturgie aufgenommen wurde, und ihrer deutschen Umdichtung. Die lateinische Litanei besteht aus Anrufungen der Gottheit, aus Bitten um die Fürsprache Marias, der Engel, Johannes des Täufers, der Apostel, der Märtyrer, indem jeder Name mit der Formel *ora pro nobis* genannt wird; ferner aus der Aufzählung von Übeln, deren Beseitigung, von Gütern, deren Gewährung, dort mit den Worten *libera nos domine*, hier mit *te rogamus audi nos*, in steter Wiederholung erfleht wird. Schon seit dem Ausgang des 9. Jahrhunderts hat man diese Zusammenstellung von Gebetsformeln auch zu kleineren lateinischen Gedichten ausgestaltet, aber es war bei alledem das selbständige Unternehmen eines deutschen Geistlichen, jene lateinischen Formeln der kirchlichen Litanei mit einem großen Gewebe von gereimten deutschen Gebeten, Sündenbekenntnissen und skizzenhaften Heiligenleben zu durchwirken. Dies Gedicht ist in kürzerer Fassung von 948 Versen in einer Grazer, aus Seckau in Steiermark stammenden Handschrift überliefert. In einer um 520 Verse umfänglicheren Gestalt enthält es die oben (S. 12) erwähnte Straßburger Handschrift.[1]) Dort sagt am Schluß ein Heinrich, daß er sich fleißig um einen Anteil an der Gnade bemüht habe, die sich verständige Leser und Hörer dieses „Gebetes" erwerben, während statt dessen in der Straßburger Fassung „der Urheber dieses Gedichtes" ohne Nennung seines Namens für sich

[1]) Abdruck der Grazer (Seckauer) Hs. v. Hoffmann, *Fundgr.* 2, 215f., der Straßburger v. Maßmann, *D. Ged. d.* 12. Jahrhs., S. 43f. Beide Texte nebeneinander bei C. v. Kraus, *Mhd. Übungsbuch* Nr. 3. Schriftprobe der Grazer Hs. bei Chroust, *Monumenta palaeogr.* 1. Abt. II. Ser. Lfg. XII, Taf. 7a. — Vogt, *Über die Letanie* PBB 1, 108ff. Roediger, *Die Litanei u. ihr Verhältnis zu den Dichtungen des Heinrich v. Melk*, ZfdA 19, 241ff.; dazu Vogt, Lit. Centralbl. 1876, S. 988. Die von mir aufgestellte, von Rödiger bestrittene Identifizierung des Abtes Engelbrecht mit dem Propst von St. Florian ist durch Kelle, LG 2, 180f. bestätigt. Engelbrecht zeichnete selbst als *praepositus et abbas Lateranensis.* Schönbach verwies, ZfdA 20, 189, die Entstehung der ersten Fassung nach St. Lambrecht wegen Übereinstimmung mit der St. Lambrechter Fassung der kirchlichen Litanei, doch handelt es sich nach Kelle, S. 178, einfach um die Litanei der römischen Liturgie. Die Grazer Hs. stammt nicht dorther, vielmehr aus dem Nonnenkloster Seckau, das in nahen Beziehungen zu St. Florian stand, s. Eichler, *Centralbl. f. Bibliothekwesen*, 35 (1918), S. 49f. Kelle trennt den Dichter der ersten Fassung vom Verfasser der Nachträge, ohne die Gründe für ihre Identifizierung zu beachten. — Dütschke, *Der Rhythmus der Litanei.* Diss. Halle 1891.

bittet. Der Grazer Handschrift liegt die ältere Redaktion zugrunde, aber die Erweiterungen der Straßburger Handschrift, die hauptsächlich in der Einführung einiger bisher nicht genannten Heiligen bestehen, sind auf eine zweite Redaktion des Dichters selbst zurückzuführen, da er bei zweien von ihnen ausdrücklich sich selbst anklagt, daß er ihre Namen zuvor nicht genannt habe. Einen dritten, Koloman, einen österreichischen Lokalheiligen, dessen Gebeine in Melk ruhten, gibt er an, auf Geheiß des Abtes Engelbrecht nachgetragen zu haben. Von Trägern dieses Namens kann nur der 1172 gewählte Präpositus des nicht weit von Melk liegenden Chorherrenstiftes St. Florian in Betracht kommen, der auch den Abttitel führte. Weitgehende formale Übereinstimmungen mit den Gedichten Heinrichs von Melk erhöhen die Wahrscheinlichkeit der Annahme, daß die ganze Litanei, der alte Teil wohl schon ziemlich lange vor, die Zusätze nach Engelbrechts Amtsantritt in dem benachbarten St. Florian verfaßt ist. Die österreichischen Reime sind in der rheinfränkischen Fassung der Straßburger Handschrift trotz mancher sonstiger Änderung und Verderbnis nicht angegriffen. Auch in der Litanei macht die Tradition, in der der Dichter steckt, es schwer, eine Individualität zu erkennen. Mit seinen Selbstbezichtigungen steht es nicht anders als in den hier besonders nahe verwandten Sündenklagen. Jedenfalls fehlt ihm die Bitterkeit, die Leidenschaftlichkeit und die Anschaulichkeit des Heinrich von Melk, nicht aber eine gewisse Wärme der Empfindung. Von stilistischen Mitteln gebraucht er in der Schilderung sich widersprechender Eigenschaften der Gottheit die Antithese im Übermaß, auch hier freilich auf traditioneller Grundlage.

Auch das in der Vorauer Handschrift fragmentarisch überlieferte Gebet einer Frau (Diemer, S. 375) knüpft in gewisser Weise an die Form der Litanei an.

Das Glaubensbekenntnis der Nicänischen Formel legt ein mitteldeutscher, vielleicht thüringischer Geistlicher, der sich demütig den armen Hartmann nennt, einer *rede von deme heiligen gelouben* zugrunde[1]), indem er den einzelnen Abschnitten seiner umfänglichen Dichtung immer die lateinischen Sätze der Glaubensformel

[1]) Ausgaben: Maßmann, *D. Gedd.*, S. 1; *Des armen Hartmann Rede vom Glouven*, untersucht und hrsg. v. F. v. d. Leyen, Germ. Abh. 14 (1897) — Reissenberger, *Über Hartmanns Rede vom Glauben*, Leipziger Diss. Hermannstadt 1871. Brüch, *Zur Sprache der Rede vom Glauben*, Prager deutsche Studien 16. (1910).

als Thema voranstellt, aber auch außerdem noch die in lebhaftem Predigtton gehaltenen Reimreden reichlich mit lateinischen Wendungen, stellenweise auch mit lateinischen Reimversen durchflicht. Hartmann will keine gelehrte Dogmatik geben. Selbst innerlich ergriffen von der Größe seines Stoffes, will er als Prediger die Herzen seiner Hörer bewegen. Alles stellt er in den Dienst dieser Aufgabe, unzertrennlich verbindet sich ihm mit der Glaubenslehre die Sittenlehre, kein Gebiet der geistlichen Dichtung seiner Zeit läßt er unberührt. Behandelt Hartmann den ersten Artikel von Gottes Wesen und Eigenschaften in Kürze nur unter eindrucksvollerem Verweilen bei Gottes Unendlichkeit, so weitet sich ihm die Erörterung des zweiten Hauptstückes zur Weltheilsgeschichte, die, mit der Präexistenz Christi anhebend, durch Schöpfung, Sündenfall, Christi Fleischwerdung und Erlösungswerk bis zu seiner Wiederkunft im Weltgerichte geführt wird und die erbauliche Auslegung der Messe als Symbol des Heilswerkes und seiner Mitteilung an die Gläubigen einschließt. Die Lehre vom Heiligen Geist aber, der alle Tugenden im Gläubigen wirkt, gestaltet sich ihm zu einer christlichen Ethik, deren Hauptteile er in den gegebenen Formen der Sündenklage und des memento mori dichterisch gestaltet. Die typische Ausstattung der Sündenklage mit Beispielen führt ihn zur Heranziehung von Legenden begnadigter Büßer, unter denen hier zum erstenmal die von Theophilus' Vertrag mit dem Teufel in der deutschen Literatur begegnet; das memento mori aber setzt er mit erschütternder Kontrastierung neben eine anschauliche Schilderung des von Pracht und Glanz umwobenen weltfrohen Rittertums. Hartmann ist ein schroffer Asket. Nichts Irdisches hat für ihn Wert; auch in den schönsten Blüten weltlichen Lebens und Strebens, in Wissenschaft, Ehre und Liebe sieht er nur Vergänglichkeit und Gift; aller Besitz gewinnt erst Wert, wenn er als himmlische Kapitalsanlage der Kirche geopfert wird. Dort, im Paradies, winkt der ewige Lohn denen, die so ihr Erbe und Eigen hingegeben haben; sie treten ein in die himmlische Rangordnung, die, den Engelchören entsprechend, von ihnen, die den Besitz geopfert haben, aufsteigt über weltflüchtige Klosterleute zu den Einsiedlern und weiter bis zu den höchsten Graden der Heiligkeit. Das Gedicht ist gleichsam ein Inbegriff aller Gattungen weltverneinender Poesie dieser Zeit, durchglüht von frommem Eifer, dessen feurige Beredsamkeit sich an Höhepunkten der Darstellung, wie beim siegreichen Einzuge des speerbewehrten Weltüberwinders Christus in sein himmlisches Reich, zu den mäch-

tigen Tönen des kirchlichen Hymnus aufschwingt. Kein Wunder, daß es gerade diesen Dichter auch zu der dichterischen Darstellung des jüngsten Gerichtes hingezogen hat. Sie mag die bedeutendste ihres Zeitalters gewesen sein. Leider ist sie nicht erhalten; aber Hartmann beruft sich auf sie, als er im „Glauben“ an dies große Thema gelangt.

Die von Hartmann episodisch behandelte Messe wird auch zum Gegenstand besonderer Dichtungen gemacht. Eine Benediktbeurener Handschrift des 12. Jahrhunderts und ein späteres Wolfenbütteler Fragment überlieferte eine Deutung der Symbolik des priesterlichen Meßgewandes und der einzelnen Akte der Messe in Reimversen, die alemannische Sprachformen mit fränkischem Einschlag zeigen.[1]) Für die Andacht der Gemeinde während der stillen Messe wurde durch deutsche Gebete in Prosa und in Versen gesorgt, deren eines lange in Umlauf blieb und auch in Freidanks Bescheidenheit Aufnahme fand.[2]) Der vermeintliche Leich, der in MSD 46 als „Messegesang“ Aufnahme fand, ist ein solches Gebet, welches ein bayerischer Dichter in breiterer Ausführung vortrug (Waag 14).[3])

Auch das Vaterunser, schon in der Karolingerzeit in deutscher Prosa praktisch ausgelegt, wird jetzt wie die Messe in Versen und Strophen behandelt (MSD 43), aber nicht, um als Gebet gesprochen zu werden, sondern die Bedeutung der 7 Bitten wird in symbolisch mystischer Exegese erörtert, mit den sieben Gaben des Heiligen Geistes in Verbindung gebracht und Strophe um Strophe mit den sieben Seligpreisungen in Parallele gesetzt.

§ 5.

Weltheilsgeschichte. Biblische Geschichte alten und neuen Testaments.

Die ganze geistliche Dichtung dieses Zeitalters hat einen großen epischen Hintergrund in der christlichen Weltheilsgeschichte. Ihren Anfang bildet die Erschaffung der Engel und der Sturz des aufsässsigen Luzifer mit seinen Genossen, die Erschaffung des für

---

[1]) Pfeiffer, *Deutung der Messegebräuche*, ZfdA 1, 270f. Kelle, *Speculum Ecclesiae* (1858), S. 144f. Das Bruchstück ZfdA 32, 117f. Vgl. Schröder, AfdA 17, 295f. Kraus, *D. Gedd.*, S. 148f.

[2]) Prosa: Graff, *Diutiska* 2, 288; F. Wilhelm, *Denkm. deutsch. Prosa*, S. 87. Verse: Steinmeyer, ZfdA 17, 425f., 18, 455f., 19, 103f; Lambel, Germ. 21, 347, 22, 384.

[3]) Schriftprobe: Petzet-Glaunig, Abt. 2, Taf. 23.

den erledigten Himmelschor bestimmten Menschen und dessen Fall durch den rachedürstenden Luzifer. Die Befreiung des Menschengeschlechtes aus des Teufels Gewalt durch Christi Fleischwerdung, Opfertod und Auferstehung ist der Mittelpunkt, auf den die ganze alttestamentliche Geschichte vorbereitet und nach ihrer typologischen Erklärung und Ausdeutung hinweist. Das Wirken des Heiligen Geistes in der christlichen Kirche und der Kampf ihrer Helden gegen Welt und Teufel macht den weiteren Inhalt aus, bis das Erscheinen des Antichrist und das Jüngste Gericht den Abschluß bildet. In dies große Weltdrama ordnen sich sowohl die Ereignisse der biblischen Geschichte wie historische, legendarische, eschatologische Stoffe als Akte ein, die einzeln in erzählender Dichtung behandelt werden. In ganz kurzer Zusammenfassung begegnete uns die Weltheilsgeschichte schon als Bestandteil der Gedichte von der Hochzeit und vom Glauben (s. S. 17 u. 25). Aber auch in selbständiger poetischer Behandlung tritt uns der bedeutende Stoff seinem Hauptteil nach bereits unter den ersten Erzeugnissen dieser Literaturperiode entgegen in Ezzos *Anegenge*. Von diesem in acht-, zwölf- und vierzehnzeiligen Strophen gedichteten Liede ist der Anfang schon in derselben Handschrift wie Nokers „memento mori" überliefert[1]); das Ganze liegt dann mit einigen späteren Erweiterungen in der Vorauer Hs. vor.[2]) Hier wird in einer einführenden Strophe berichtet, daß Bischof Gunther von Bamberg seine Pfaffen zu dem Liede veranlaßt habe; Ezzo habe den Text, Wille die Weise verfaßt, und als das geschehen sei *dô îlten si sich alle munechen*. Wir werden hier wieder wie in Nokers Dichtung in die Anfänge der deutschen Reformbewegung zurückgeführt. Der strengeren Regelung geistlichen Lebens konnten sich auch die Domkapitel nicht entziehen. Gunther von Bamberg war der erste deutsche Bischof, der seine verwöhnten Stiftsherren wieder zu gemeinsamem Leben nach mön-

[1]) S. o. S. 13. Braune, *Ahd. Leseb.* Nr. 43.

[2]) Vorauer Fassung bei Diemer, *D. Ged.* 319—30, beide Fassungen MSD[3] XXXI; Waag I. — Vgl. Diemer, *Kl. Beitr.* VI (Wiener SB 52, 183f., 427f.) Konr. Hofmann, *Über den Ezzoleich*, Münchener SB. 1871, S. 293f. Wilmanns, *Ezzos Gesang von den Wundern Christi*, Bonner Univ. Progr. 1887. I. Meier, PBB 16, 68f.; Weidling, *Zum Ezzoleich*, Germ. 37, 69ff. Mettin, *Composition des Ezzoleiches*, Halle Diss. 1892. Krallinger, *Der Ezzoleich*. München Progr. 1896. Über die von Kelle hervorgehobenen Beziehungen zu Hraban, de laudibus stae crucis s. v. d. Leyen, *Kl. Beitr.* S. 13f. Zur Textkritik: Giske, Germ. 28, 89f.; Buchholz, ZfdPh 33, 141f.; Schröder ZfdA 47, 72.

chischer Regel brachte. Mit diesem Ereignis bringt jener Vers des gereimten Vorworts das Lied in Verbindung. Im Jahr 1063 erbaute Gunther für die klösterliche Vereinigung der Herren eine neue Kollegiatkirche. Es liegt nahe, mit Wilmanns das Lied als eine für diese besondere Gelegenheit gedichtete Festkantate anzusehen. Ezzo ist als Priester und Domherr in Bamberg i. J. 1071 urkundlich bezeugt. Mit dem *anegenge*, dem Anfang aller Dinge, der Gott selbst ist, hebt Ezzo an; ein *Anegenge* kann man in dem Sinne, wie er ihm dabei auch schon vorgeschwebt haben wird und wie er für ein späteres Gedicht bezeugt ist, sein Lied nennen, nämlich in dem Sinne einer Verknüpfung des Weltanfangs mit der Erlösung zu einer poetischen Weltheilsgeschichte. Alles, was da ist, hat Gott allein geschaffen; zuletzt den Menschen. Mit Adams Sündenfall bricht die Nacht über die Menschheit herein; nur einzelne Sterne blitzen durch das Dunkel, die Gottesmänner des alten Bundes; der Morgenstern Johannes Baptista führt endlich Christum, die Sonne des Heiles herauf. Kurz werden die Hauptmomente des Lebens, Leidens und der Verherrlichung Christi herausgehoben, Kreuz, Opfertod und Erlösung mit ihren alttestamentlichen Präfigurationen eingehender in mystisch-allegorischem Sinne behandelt, und der Jubel über die vollendete Erlösung klingt mit Tönen der Sehnsucht nach dem Himmelreiche, unserer Heimat, in einem Schlußakkord zusammen. — Im Jahr 1064 führte Gunther mit mehreren Genossen einen großen Pilgerzug ins Heilige Land. Auf dieser Fahrt, auf der der Bischof den Tod fand, soll nach der 1125/41 von einem Göttweiher Mönch verfaßten Lebensbeschreibung des Bischof Altmann v. Passau[1]) der Scholastikus Ezzo, ein hervorragend begabter Mann in Gunthers Umgebung, „ein schönes Lied von den Wundern Christi" verfaßt haben. Wir brauchen es auf kein anderes Gedicht als das „Anegenge" zu beziehen. Wunder Christi sind alle Akte seines Heilswerkes von seiner Menschwerdung an auch nach Walthers v. d. Vogelweide Kreuzlied; von ihnen und ihrer alttestamentlichen Vorbereitung und Vorausspiegelung handelt das Gedicht, und es war trefflich geeignet, auch der frommen Sehnsucht der Pilger nach diesen heiligen Stätten und ihrer Glaubenszuversicht Ausdruck zu geben. So werden sie es oft auf ihrer Reise gesungen haben, und die Annahme, daß das ein Jahr zuvor gedichtete Lied erst damals entstanden sei, lag nahe. Spuren dieser kraftvoll gedrungenen lyrisch epischen Zusammenfassung des

[1]) MGSS XII, 230.

gewaltigen Stoffes lassen sich noch lange in der geistlichen Dichtung verfolgen.

An einer ähnlichen Aufgabe versuchte sich einige Jahrzehnte später, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, der vermutlich ostfränkische Verfasser eines Gedichtes in ungleichen, meist zehnzeiligen Strophen.[1]) Gott als das Anegenge, Schöpfung, Engelsturz, Sündenfall, Christi Heilswerk, die Mystik des Kreuzes, Auferstehung und Jüngstes Gericht, das bildet die Unterlage auch dieser Dichtung. Aber die Ausführung ist eine wesentlich andere als bei Ezzo. Dieser Dichter gibt mehr eine Heilslehre als eine Heilsgeschichte und er verbindet damit eine Erörterung von den Personen der Gottheit, eine christliche Anthropologie und eine knappe Tugendlehre, alles unter mystisch symbolischer Ausdeutung des biblischen Stoffes. So bietet er uns in metrischer Form, aber nicht in dichterischer Anlage und Darstellung einen gedrängten, gedankenreichen Inbegriff der christlichen Lehre, eine *Summa Theologiae*, für die ihm nach Kelles Nachweis vor allem die Schriften des Hugo von St. Victor († 1141) als Quelle dienten.

Viel breiter und ungeschickter behandelt ein späterer österreichischer Kleriker die Weltheilsgeschichte vom Anfang der Dinge bis zu Christi Himmelfahrt in einer Reimpaardichtung, die in derselben Handschrift wie die Gedichte Heinrichs von Melk unter der Überschrift *Anegenge* überliefert ist.[2]) Auch ihm ist der Stoff vor allem ein Gegenstand theologischer Erörterungen, bei denen auch er besonders aus Hugo v. St. Viktors Summa Sententiarum und De Sacramentis schöpft. Aber er weiß seine Gedanken nicht wie der Dichter der Summa Theologiae zu ordnen und zu präzisieren. Was er an verschiedenartigen Lesefrüchten aufgesammelt hat, und was er zur Erklärung vernunftwidriger Dogmen für nötig hält, bringt er oft genug auf Kosten der Disposition in Abschweifungen und mit ermüdender Wiederholung vor. Als ein neues Bindeglied zwischen dem alttestamentlichen und dem neutestamentlichen Teil des christlichen Weltdramas finden wir hier zum erstenmal in der deutschen Literatur den Streit, der sich in oder vor Gott um das Schicksal der gefallenen Menschheit zwischen Erbarmen und Wahrheit und zwischen

---

[1]) Bei Diemer, S. 93—103, „Die Schöpfung". MSD Nr. XXXIV und Waag II „Summa theologiae". Literatur: Waag, S. XXI.

[2]) Hrsg. v. Hahn, *Gedichte des 12. u. 13. Jahrhs.*, S. 1—40. Vgl. E. Schröder, *Das Anegenge* QF 44. Teuber, *Über die vom Dichter des A. benutzten Quellen* PBB 24, 247f.

Recht und Friede abspielt, bis er durch den Entschluß Gott-Sohnes zur Menschwerdung und Selbstopferung zum Heil des Menschen entschieden wird. Das aus Ps. 84, 11 entsprungene Motiv ist in der theologischen und erbaulichen Literatur wie in der Dichtung des Mittelalters, seit dem Spätmittelalter auch besonders in der dramatischen Darstellung der Weltheilsgeschichte vielfach eindrucksvoll verwertet worden. Der Dichter des Anegenge hat es so wenig zu rechter poetischer Anschaulichkeit zu gestalten gewußt, wie den ganzen großzügigen Aufriß des gegebenen Gesamtstoffes.

Auch die Behandlung einzelner Teile der biblischen Geschichte konnte, unter theologische Gesichtspunkte gebracht, mit den Arabesken scholastischer und mystischer Exegese verziert oder mit erbaulichen Nutzanwendungen im Predigtstil durchflochten werden, aber hier forderte doch der Stoff schon zu weit stärkerem Herausarbeiten der epischen Erzählung auf, und vor allem boten die Geschichten des Alten Testamentes Gelegenheit zur Entfaltung einer geistlichen Epik, die es versuchen mochte, der volksmäßigen die Spitze zu bieten. Auf fränkischem Boden, wo das Interesse für legendarische Stoffe im Vordergrund stand, waren es vor allem die alttestamentlichen Apokryphen, die man dichterisch behandelte.

Ganz von dem praktisch moralischen Blickpunkt des Predigers aus hat freilich der moselfränkische Pfaffe Lambrecht, vermutlich ein Trierer, die Geschichte des *Tobias* dem alttestamentlichen Apokryphum nacherzählt. Soviel aus den erhaltenen Bruchstücken seiner ziemlich ungeschickt in Abschnitte wechselnden Umfanges gegliederten Reimpaardichtung[1]) zu entnehmen ist, behandelt er seinen Stoff sehr frei. Er bindet sich nicht an die Anordnung der Ereignisse im Bibeltext und er durchsetzt ihn unter Benutzung anderer alttestamentlicher Schriften mit historischen Erläuterungen, die schon auf Interessen deuten, wie sie ihn später zur Bearbeitung der Geschichte Alexanders des Großen hinzogen. Aber den Zweck, den er mit seinem Tobias verfolgt, bezeichnet er von vornherein als den Antrieb zu tugendhafter und gottgefälliger Lebensführung nach dem Beispiel seines frommen Helden, und so schaltet er, wo die Erzählung nur irgend die Gelegenheit bietet, Ermahnungen

[1]) Die Bruchstücke sind PBB 41, 528ff. von Degering herausgegeben. Textbesserungen von Wallner, PBB 43, 181f., der den Tobias für jünger hält als den Alexander und den „Pfaffen“ für einen fahrenden Kleriker, trotz den deutlichen Merkmalen des Predigers.

dieses Inhaltes an seine Zuhörer ein, die er im Geiste wie seine Gemeinde vor sich sieht.

Andere fränkische Dichtungen dieses Stoffkreises stehen weit mehr unter dem Einfluß volksepischer Stiltraditionen.

Die kecke, springende, formelreiche Manier rheinischer Spielmannspoesie blickt in drei geistlichen epischen Liedern durch, die dem mit fränkischen Formen durchsetzten Teil der Vorauer Handschrift angehören. Das eine preist in acht- und zehnzeiligen Strophen das *Lob Salomons*[1]), der, von Gott vor die Wahl zwischen Reichtum und Weisheit gestellt, sich die Weisheit erbittet und zum Lohn dafür auch allen Glanz weltlicher Macht erhält. Nach einer meist als Interpolation betrachteten Erzählung baut Salomo den Tempel mit Hilfe eines listig überwältigten Ungeheuers, das, nach der talmudischen Quelle dieser Legende der riesige Dämonenkönig Aschmedai, der im Volkstümlichen steckenden Phantasie des Verfassers zu einem Drachen geworden ist. Der Dichter schildert dann mit sichtlichem Wohlgefallen die Pracht des Tempelbaus und seiner Ausstattung für den Gottesdienst, den Glanz des königlichen Palastes und des Hofdienstes, das Staunen der Königin des Südens über alle diese Herrlichkeit wie über des Königs Weisheit. Aber diese Darstellung ist ihm doch nicht Selbstzweck, sie wird auf eine allegorische Deutung hinausgeführt: Salomon bezeichnet Gott, die Tempelpriester die Engel, die Königin die Kirche, des Königs Dienstmannen die christlichen Priester, das Hofzeremoniell den Gottesdienst.

Auch die beiden anderen Lieder werden trotz stärkerem Hervortreten der epischen Erzählung unter einen geistlichen Gesichtspunkt gebracht. Gott hat schon, ehe er als Mensch geboren wurde, die Welt regiert, und schon damals gab es zwischen der Heidenschaft auch Leute, die ihn kannten und ihn verkündigten. Das waren die edlen Israeliten. Damit werden zwei biblische Geschichten eingeleitet, in denen die Juden mit ihrem Bekenntnis und Gebet zum wahren Gott über das Heidentum des gewaltigen Königs Nebukadnezars und seines Vorfechters, des „Herzog" Holofernes triumphierten. Die *drei Jünglinge im feurigen Ofen*[2]) machen Nebukadnezars Götzendienst und die Marter, die er ihnen antun will, mit demselben Bekenntnis zuschanden, welches in dem unmittelbar anschließenden

---

[1]) Diemer, *D. Ged.*, S. 107. MSD XXXV. Waag III. H. Schammberger, *Zum Gedichte „Lob Salomons"*. Leipz. Diss. 1910.

[2]) Diemer, S. 117—119, 22. MSD XXXVI. Waag IV, 1—84.

Gedicht von der *Judith*[1]) der Vertreter der Juden als Grund ihrer Zuversicht in der Bedrängnis durch Holofernes wörtlich wiederholt, und „die gute Judithi du zi goti woli digiti", wie es in ständiger Formel heißt, erhält durch ihr Gebet zum wahren Gott die Kraft, den Heiden zu töten und ihr Volk zu befreien. Die formelreiche Erzählung wird in den wenigen grellen Farben, die der Spielmannsdichtung zur Verfügung stehen, hastig hingeworfen; der biblische Text ist ganz frei behandelt. Die Rolle des Achior, der dem Holofernes den jüdischen Gottesglauben darlegt, wird dem Burggrafen der belagerten Stadt übertragen, in der ein Bischof die oberste Gewalt hat. Judiths Magd Abra wird zu einer deutschen Ava, das Mahl des Holofernes zu einem gewaltigen Hochzeitsschmaus, und mit einer geläufigen Spielmannsformel wird ein Engel vom Himmel herab bemüht, um die Heldin bei ihrer Tat zu beraten. Die Form der achtzeiligen Strophe herrscht in den beiden Gedichten vor. Die zwölfzeilige Form hat außer der gemeinsamen Einleitung auch die erste und die letzte Strophe der „Drei Jünglinge", während in der Judith neben den achtzeiligen auch zehn-, vierzehnzeilige und längere Gesetze vorkommen; doch ist die Überlieferung stellenweise gestört und am Schluß unvollständig.[2])

Eine südrheinfränkische Bearbeitung des *Maccabäerbuches* in Reimpaaren, die nicht vor die Mitte des 12. Jahrhs. zu setzen ist, beschränkte sich, nach dem erhaltenen Bruchstück (Kraus VI) zu urteilen, auf eine freie Nacherzählung dieses kriegerischen Stoffes in dem ausführlicheren epischen Stil des literarischen Spielmannsepos, wie er uns im „König Rother" begegnen wird. Eine starke Betonung des Gebotes der Dienstmannentreue, manche Stilanklänge an den Rother und die ganz freie Umsetzung und Ausführung der Handlung in Redeszenen deutet, trotz der Aufnahme zahlreicher lateinischer Wörter, auf die nahe Berührung mit jener weltlichen Gattung.

Weit früher hat sich im Südosten in der Nachdichtung alttestamentlicher Geschichten ein Leseepos ausgebildet, dessen Stil neben nationalepischen Überlieferungen vielfach den Einfluß der Predigt

[1]) Diemer, S. 119, 22—123, 15. MSD XXXVII. Waag IV, 85—219. Der Zusammenhang beider Stücke ist MSD durch Ausscheiden der Verse XXXVII, 6, 1—9 unvollständig beseitigt. V. Teuber, *Die mittelalterlichen Gedichte von Judith in ihrem Verhältnis zueinander untersucht.* Progr. Komotau 1906/07.

[2]) Sievers, *Zur älteren Judith*, Prager deutsche Studien 8, 1, 179—210, will aus Stimmlage und Rhythmus feststellen, daß die Judith ursprünglich in regelmäßigen achtzeiligen Strophen verfaßt gewesen sei.

verrät. Das älteste Denkmal dieser Art ist eine poetische Bearbeitung des ersten Buchs Mosis, die, auf bayrisch-österreichischem Sprachgebiet, vielleicht in Kärnten, um 1070 entstanden, nach der Haupthandschrift die *Wiener Genesis*[1]) genannt wird. Der Verfasser, vermutlich ein adliger Stiftsherr, versäumt nicht, wo sich eine besondere Gelegenheit bietet, im Predigertone die Hauptsünden zu geißeln, Buße und Beichte einzuschärfen und die geläufigsten theologischen Beziehungen auf das Neue Testament hervorzuheben. Auch ihm bildet der christliche Weltheilsplan den großen Hintergrund für seine alttestamentlichen Geschichten. Er hebt mit der Erschaffung der Engel an, um von Luzifers Sturz den Faden zur Entstehung des Menschen, Paradies und Sündenfall zu spinnen und in seinem letzten Kapitel, der Geschichte des Joseph, weist Jakobs prophetischer Segen über den alten Bund hinaus auf Christi Heilswerk und das Erscheinen des Antichrist. Aber der Dichter hat auch ein lebendiges Interesse an der Erzählung als solcher. Was ihm nicht zusagt und für die Leser gleichgültig oder bedenklich scheint, läßt er beiseite; um so eindringlicher und lebhafter stellt er dar, was seinen persönlichen Anteil erweckt. Wie der Dichter des Rudlieb, hat er mehr Sinn für häusliches und friedliches als für kriegerisches Leben. Von Jagd und Viehzucht, Ackerbau, Gartenbau und dem Leben der Natur spricht er gern; auch bei geschlechtlichen Dingen verweilt er mit einer gewissen Vorliebe. Die Liebe zwischen den Ehegatten, zwischen Eltern und Kindern weiß er lebhaft nachzuempfinden und ihr innigen Ausdruck zu geben. Als er erzählt hat, wie Jakob seine geliebte Rahel verlor, wendet er sich an ihn mit teilnahmevollen Klagen. Neben dem epischen Wert der biblischen Erzählungen verdankt er auch den lateinischen Gedichten des Bischofs Alcimus Avitus (6. Jahrh.) von Schöpfung, Sündenfall und Sündflut mannigfachen

[1]) Hrsg. v. Hoffmann, *Fundgruben* II, 9f. Maßmann, *Deutsche Gedichte*, S. 235f. — Vgl. Vogt, PBB II, 208f. (1874); Scherer, QF I (1874); Joh. Joachim, *Zur altdeutschen Genesis. Ein Beitrag zu einer Poetik der frühmhd. Dichtung*, I. Berliner Diss. 1893 (Fortsetzung nicht erschienen); Dollmayr, *Die Sprache der WG.* QF 94 (1903); A. Weller, *Die frühmhd. WG. nach Quellen, Übersetzungsart, Stil und Syntax.* Pal. CXXIII (1914). Scherer vermutete sechs, Rödiger, ZfdA 18, 263f. und 19, 148f., sieben verschiedene Verfasser der WG. P. Pniower, *WG.*, Berliner Diss. 1883 und ZfdA 29, 26f.; 30, 150f. unternahm es, teils Scherers Hypothese zu rechtfertigen, teils neue Scheidungen zu begründen, ohne seine Ausführungen zum Abschluß zu bringen. Gegen die Trennungsversuche s. meine Darlegungen PBB II, 288f. und 586f. und Literaturbl. 1885, 5; ferner Joachim, S. 4f., Kelle, LG II, S. 21f., Dollmayr, S. 2, und am ausführlichsten Weller, a. a. O.

poetischen Zuwachs, und seine Naturkenntnisse schöpft er aus Isidors Etymologien; aber er schaltet damit nach freiem Ermessen. Er sieht alles lebendig mit den Augen seines Zeitalters und nimmt gern Bezug auf gegenwärtige Verhältnisse. So gedenkt er bei der Schilderung der Schöpfung des Menschen und seiner einzelnen Körperteile des Goldfingers, an dem die schönen Ringe glänzen, mit denen der Mann sich das Weib vermählt und mit denen der König dem, den er von seinen Pfaffen zum Bischof machen will, das Bistum überträgt. Da diese Laieninvestitur im J. 1078 vom Papst verboten wurde, so muß die Dichtung vor dieser Zeit entstanden sein. Als er erzählt, wie Joseph seine Brüder beschenkte und Benjamin 15 Schillinge erhielt, bemerkt er: „sie waren von Silber, wieviel sie wogen, weiß ich nicht; mir würde die Gabe nicht eben groß scheinen, wollte mich einer meinesgleichen damit beschenken". Da spricht wohl der gutgestellte Stiftsherr zu seinen Amtsgenossen mit ironischem Lächeln. Daß in diesen Kreisen das Interesse für deutsche Heldensage nichts Seltenes war, wissen wir z. B. aus einem Zeugnis für Bischof Gunther von Bamberg (s. u. § 14). So befremdet es auch nicht, in dieser Eindeutschung der altjüdischen Geschichten manchen Ausdrücken und Formeln der nationalen Heldendichtung zu begegnen. Esaus Gefolge nennt unser Dichter *gemeite helide*, der alte Jakob ist ihm ein *êrlich recke*, er und seine Söhne sind *die herren so luste*, die Schönsten am Hofe, so wie Gott sie sich auserwählt hatte, weil er aus ihrem Geschlecht geboren werden wollte. Bei Rebekkas Verlobung „setzte man sich zum Schmause mit fröhlichem Geplauder. Da war Scherz und Wonne unter Frauen und Männern. Von Bank zu Bank ließ man ganz lautern Wein schenken. Sie scherzten und tranken, bis der Schlaf sie überfiel". Versbau und Reim aber behandelt der Dichter mit größter Sorglosigkeit. Hier suchte eine Milstätter Bearbeitung des 12. Jahrhunderts[1]) bessernde Hand anzulegen, dabei veraltete Formen und Reime zu beseitigen und zugleich den geistlichen Charakter mehr herauszuarbeiten; übrigens mit geringem Verständnis und ohne dichterisches Stilgefühl.

Wie zwei entgegengesetzte Pole der hier durch das epische, dort durch das theologische Interesse bestimmten biblischen Dichtung stehen sich einander gegenüber eine in denselben Wiener und Mil-

[1]) *Genesis und Exodus nach der Milstätter Handschrift* hrsg. v. Diemer. Bd. I. II. Wien 1862. Kreibich, *Über die Wiener und Milstätter Hs. der Genesis*, Progr. Tetschen 1904; vgl. dazu Dollmayr, ZföG 56, 853f.; Bulthaupt, *Milstätter Genesis und Exodus*. Diss. Berlin 1908.

stätter Handschriften überlieferte *Exodus*[1]) und eine der *Vorauer* Sammlung angehörige *Bearbeitung der Bücher Mosis*, die beide noch aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts stammen werden. Der Exodusdichter vermeidet alle theologische und moralische Exegese, er will einfach die Bibel in deutschen Versen nacherzählen und das Interesse vornehmerer Kreise, die sonst der Heldendichtung lauschen, für die Schicksale der Kinder Israels und des bösen Pharao, für die Wundertaten des Moses, des Werkzeuges Gottes, gewinnen. Er erregt ihr Mitleid für die adlig Geborenen unter den Juden, die mit ihren weißen Händen für die Bauten des Tyrannen Lehm kneten mußten, er schildert in freier Erfindung alle Einzelheiten glänzender Waffenrüstung, in der die Heere Pharaos und der Israeliten einhergezogen seien, wie Ritterscharen seiner Zeit; ja selbst das Heer der Kröten, das auf Gottes Geheiß den bösen König plagt, löst bei ihm durch den Kontrast die Gedanken an ein wohlausgerüstetes ritterliches Heer aus, wie die Abwendung des Todes von den hebräischen Knaben den Gedanken an die Gier der Geier und der Wölfe des Schlachtfeldes. Vorstellungen und Formeln des Heldenepos bestimmen hier deutlich die Richtung seiner Phantasie. Dagegen wird die Art des *Vorauer Moses*[2]) ganz durch die allegorische Exegese bestimmt. Was bedeuten in geistlichem Sinne jene lästigen Kröten und jede einzelne der ägyptischen Plagen? Was bedeutet der König Pharao? Was der Auszug und die einzelnen Tagereisen der Israeliten? Was das Osterlamm? Das Manna? Das aus dem Felsen geschlagene Wasser? Die Einzelheiten der Stiftshütte? usw. Das alles wird im Anschluß an die scholastische Bibelerklärung, vor allem an den Kommentar des Rupert von Deutz symbolisch ausgelegt, während die epische Erzählung auf das Notwendigste zusammenschrumpft. In dieser Weise ist der Auszug Israels, der in der „Exodus" schon mit dem Durchgang durch das Rote Meer beschlossen wird, bis zum Tode Mosis, dem Eintritt ins gelobte Land und dem Fall Jerichos geführt. Auch die Genesis ist zunächst in derselben Kürze, in einer Knappheit, die stellenweise zur Unklarheit wird, erzählt, aber mystische Auslegungen sind hier viel seltener eingemischt. Bekannt-

---

[1]) Unvollständig in der Wiener Hs., Fdgr. II, 85ff., vollständig in der hier weniger abweichenden Milstätter Hs. bei Diemer, s. o. Anm. 1. Diese Handschriftenabdrücke sind der Ausgabe von Kossmann, QF 57, vorzuziehen; vgl. dazu Lit. Centralbl. 1886, 629f. Die Abfassungszeit wird von Pniower, ZfdA 33, 73f., ohne durchschlagende Gründe auf 1120—30 eingeschränkt.

[2]) Diemer, *D. Ged.* S. 1—69, 6. Alb. Münscher, *Die Bücher Mosis der Vorauer Hs.* Diss. Marburg 1908.

schaft mit der Wiener Genesis zeigt sich in manchen wörtlichen Anklängen, und wie sie hebt der Dichter mit den Engelchören und Luzifers Sturz an. Aber er behandelt doch den Stoff von neuem in seiner eigenen Art, und im Gegensatz zu seinem Vorgänger meidet er geflissentlich jede eingehendere epische Darstellung, jedes behagliche Verweilen beim Gegenstand der Erzählung. Um so auffälliger ist es, daß er den letzten Abschnitt, die Geschichte des Joseph in seiner ganzen Ausdehnung unverändert aus der Wiener Genesis übernimmt.[1]) Vermutlich hat ihn hier der Segen Jakobs mit seinen theologischen Deutungen besonders angezogen; schon in seiner vorangegangenen eigenen Dichtung sind unter den Anklängen an das ältere Gedicht die an den Josephabschnitt am zahlreichsten. Mit dem Moses war er dann unter wesentlich verstärkter Neigung für die exegetischen Exkurse wieder selbständig fortgefahren, wenigstens sehe ich in den formalen Kennzeichen dieses Stückes keinen entscheidenden Grund, es einem anderen Verfasser zuzuschreiben. Dagegen ist der Erzählung vom Fall Jerichos ein nach Form und Inhalt fremdartiges Stück, ein *Lob auf die Jungfrau Maria*[2]) in der Handschrift unvermittelt angeschlossen, und ebenso folgt auf dieses eine selbständige Erzählung von *Balaam*[2]), der auszog, Israel zu fluchen und gezwungen wurde, es zu segnen. Da Balaams Prophezeiung eine große Rolle in den dem Mittelalter geläufigen messianischen Weissagungen des Alten Testamentes spielt und diese natürlich auch in dem vorausgehenden Marienlob stark hervortreten, während andererseits bei der Erzählung vom Falle Jerichos dessen Überwinder nicht Josua, sondern Jesus genannt und sicherlich aus einem typologischen Vorstellungskreise heraus ausdrücklich als Gottes, d. i. Christi Namensgenosse, bezeichnet wird, so scheint sich hier ein Gedankengang zu öffnen, der den Sammler zur Anfügung dieser beiden Stücke geführt haben kann. Aber der „Balaam“ bricht vor der bekannten Verkündigung des Messias ab, nachdem der Dichter die einleitende Situation, wie der Prophet das Lager der 12 Stämme mit der Stiftshütte überblickt, mit den breiten Fluten mystisch allegorischer Bibelexegese überschwemmt hat. Dieselben Dinge, die schon im Moses kommentiert werden, bedenkt er mit anderen Erklärungen, auch die Formen seines Gedichtes zeigen abweichende, zum Teil jüngere Merkmale.

---

[1]) Der Vorauer Joseph abgedr. bei Diemer, *Kl. Beitr.* T. V (Wiener SB 47, 636, 48, 339); vgl. Vogt, PBB 2, 210ff.

[2]) Diemer, *D. Ged.*, S. 69, 6—72, 8. MSD XL. Balaam, Diemer 72, 8 bis 85, 3. Vgl. Münscher, a. a. O.

Die rein epische Behandlungsweise eines alttestamentlichen Stoffes setzt eine *jüngere Judithdichtung* (gegen 1150?) fort, welche die biblische Erzählung in ihrer ganzen Breite und mit geringen Ausnahmen in engem Anschluß an die Quelle vorträgt.[1]) Auch diesem Dichter ist wie dem der „älteren Judith" seine Geschichte eines der Beispiele für die siegreiche Kraft des wahren Gottesdienstes gegenüber jeder heidnischen Macht, wie sie uns unser Heiland schon im Alten Testament am hebräischen Volk vorgeführt habe, und er nimmt seine *wunnesame rede* gegen die Neider und Spötter in Schutz, welche es nicht dulden wollen, daß man dem Volk wohltut mit guter Lehre, wie sie selbst sie nicht vorbringen können. Er hat wohl dabei die Spielleute im Auge; aber es genügt ihm, ihren Mären einen frommen Stoff entgegenzustellen, ohne ihn weiter mit erbaulichen Betrachtungen und geistlichen Auslegungen zu versehen. Für seine Erzählung hat er einige Vorstellungen und Formeln aus der Volksepik übernommen, aber er beherrscht doch weder diese Traditionen noch die Verskunst so wie der Dichter der Wiener Exodus.

Die dichterische Behandlung des neutestamentlichen Stoffes wurde wie die der mosaischen Geschichten in den Rahmen des Weltheilsplanes gespannt, besonders, indem man sie auf das Weltgericht hinausführte, wie die Genesis mit dem Engelsturz eingeleitet wurde. Mitteldeutsche und bayrisch-österreichische Dichter sind auf diesem Gebiet tätig. Vom Einbande einer Handschrift aus Friedberg in der Wetterau sind die um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts geschriebenen Bruchstücke eines Gedichtes abgelöst, das auch sprachlich die Merkmale dieser Gegend trägt, der *Friedberger Christ und Antichrist.*[2]) Es behandelt das Leben Jesu in kurzer Zusammenfassung, ausführlicher den Tod, die Auferstehung und die Erscheinungen des Verklärten; die letzten Bruchstücke betreffen das Erscheinen des Antichrist, das die letzten Dinge einleitet. Der Dichter ist stark durch das Ezzolied beeinflußt. Zugleich mit diesem sind auch seine eigenen Verse schon in einem ripuarischen Gedicht aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ausgenutzt worden, dessen erhaltene Bruchstücke von den alttestamentlichen Vorzeichen der Heilsgeschichte, von Christi Geburt und Kindheit in aller Kürze handeln. Das Ganze kann ein Leben Jesu, aber auch eine Zusammenfassung der Heilsgeschichte nach

[1]) Diemer, *D. Ged.*, S. 127—80. Pirig, *Die jüngere Judith.* Diss. Bonn 1881.
[2]) Hrsg. v. Weigand, ZfdA 7, 442ff., 8, 258ff. MSD XXXIII.

Art von Ezzos Anegenge enthalten haben. Die von den Herausgebern gewählte Bezeichnung der Fragmente als *Christi Geburt*[1]) ist wenig zutreffend. Mitten in die Leidensgeschichte Jesu hinein führt uns das Bruchstück einer ungeschickten thüringischen Umreimung des evangelischen Berichtes von *Christus und Pilatus*.[2]) Ob ein fränkisches Bruchstück, das in eindringlichem Predigtstil die Schrecken des *Jüngsten Gerichtes*[3]) der sündigen Welt vor Augen stellt, einer größeren Dichtung angehört hat, läßt sich nicht ermessen.

Die Geheimnisse des Jenseits suchte über die Andeutungen der Bibel hinaus eine reiche Visionsliteratur zu entschleiern, die bis auf den Apostel Paulus zurückgriff. Ihm wurde schon im 4. Jahrhundert in einer griechischen Paulusapokalypse, aus der dann eine lateinische *Visio Pauli* floß, ein Bericht über die Dinge angedichtet, die er dort unter Führung eines Engels erschaut habe.[4]) Der mitteldeutschen Bearbeitung einer solchen Paulusvision werden wohl zwei zu einem Doppelblatt gehörige Bruchstücke[5]) zuzuweisen sein, obwohl mit voller Sicherheit nur das zweite auf solche Quelle zurückgeführt werden kann.

In den bayrisch-österreichischen Gebieten begegnet uns die einzige vollständig erhaltene *poetische Geschichte des neuen Bundes*.[6]) Sie umfaßt in der Vorauer Handschrift das Leben Jesu bis zum Pfingstevangelium, das Wirken des Heiligen Geistes, den Antichrist und das Jüngste Gericht; in einer jüngeren Görlitzer Handschrift, die Sprache und Reim modernisiert, geht noch ein Leben Johannes des Täufers voran, das von derselben Verfasserin nachträglich als Vorgeschichte hinzugefügt sein wird. Denn den Namen eines Weibes, Ava, trägt hier zum erstenmal in unserer Literaturgeschichte eine Dichtung in deutscher Sprache. Frau Ava sagt am Schlusse des Ganzen, daß sie „dies Buch" gedichtet habe, was man bei der sprachlichen und stilistischen Übereinstimmung aller

---

[1]) Hrsg. v. Schönbach, ZfdA 33, 350ff. Kraus, *D. Ged.* I.

[2]) Hrsg. v. Bartsch, Germ. 4, 245f. Kraus XII.

[3]) Hrsg. v. Hoffmann, Fdgr. 2, 135f. Leitzmann, *Kl. geistl. Ged.*, Nr. 3; Meyer-Benfey, *Mhd. Übungsstücke*, S. 12f.

[4]) H. Brandes, *Visio S. Pauli*. Halle 1885.

[5]) Hrsg. v. Karajan, *Deutsche Sprachdenkmäler*, S. 109—112. Kraus VIII. IX. Vgl. Kraus, AfdA 23, 114.

[6]) Abdruck der Vorauer Hs. Diemer, S. 229—92, der Görlitzer, Fdgr. 1, 127ff. kritisch hrsg. v. Piper, ZfdPh 19, 129f., 275f. Vgl. Langguth, *Die Gedichte der Ava*. Budapest 1880. Nach Österreich deutende Beziehungen des *Lebens Jesu* zur lateinischen Osterfeier vermutet Schröder, ZfdA 50, 312.

Teile sicherlich nicht allein auf die wenigen Seiten der Schlußstücke beziehen darf. Man hat Ava einer Klausnerin gleichgesetzt, die nicht nur in dem Totenbuch, sondern auch in den Annalen des Klosters Melk als im Jahr 1127 verstorben erwähnt wird, gewiß eine in jener Zeit wohlbekannte Persönlichkeit. Daß sie neben älteren Quellen, wie Ezzo, der rhythmischen Prosa von Himmel und Hölle (s. u. § 9), dem Josef der Wiener Genesis auch schon die Vorauer Bücher Moses benutzt hat, bereitet der an sich nicht unwahrscheinlichen Annahme keine unüberwindliche chronologische Schwierigkeit, man müßte nur die Abfassung ziemlich an das Ende ihres Lebens rücken. Gelehrte Kommentare hat Ava neben dem, was ihr aus der deutschen Literatur und dem Gottesdienst zufloß, nicht benutzt; was ihr selbst an Kenntnissen fehlte, hat sie sich von ihren beiden Söhnen sagen lassen, mit denen sie in schönen Zeiten regen Geistesaustausches die Gedanken ihrer Dichtung besprochen hat. Als sie ihr Werk vollendete, war der eine schon gestorben. Ihre Erzählung ist knapp und ohne alle epische Fülle. Sie will nicht unterhalten, sondern fromme Gedanken anregen. Frauenszenen zieht sie aus der evangelischen Geschichte mit sichtlicher Vorliebe heran. In der Geburts- und Kindheitsgeschichte steht ihr Maria von Anfang an im Vordergrunde. Dann erregen die Samariterin, Christi Salbung durch die große Sünderin, die Segnung der Kindlein, Maria und Martha in Bethanien und die zweite Salbung durch Maria, die Ehebrecherin, die Frauen unterm Kreuz, die Frauen am Ostermorgen ihr besonderes Interesse. Inniges Mitgefühl bricht in der Kreuzigungsszene in teilnahmevollen Anreden an Maria Magdalena und die Gottesmutter hervor, zartes weibliches Empfinden in den Worten des Dankes an Joseph und Nikodemus für ihre Bemühungen um den Leib des Herrn, bei denen sie sich ihnen so gern innig angeschlossen und ihnen gelohnt hätte. Auch sonst lösen die Höhepunkte der Heilsgeschichte, wie der Empfang des Erlösers im Himmel und die letzten Dinge, eine lebhaftere Erregung in ihr aus neben einer sonst ziemlich farblosen Darstellungsweise.

Was Ava im Zusammenhange behandelt, wurde schon um dieselbe Zeit auch in Einzeldichtungen ausgeführt. Das *Leben Johannis des Täufers* und die Bedeutung seiner Wirksamkeit bildeten den Gegenstand zweier Gedichte, von denen nur Bruchstücke vorliegen.[1]) Die einen, die aus dem Zisterzienserkloster Baumgartenberg an

[1]) Vomberg, *Drei Bruchstücke einer poetischen deutschen Bearbeitung des Lebens Johannes des Täufers.* Diss. Marburg 1875. Kraus, *D. Ged.* III. IV.

der Donau in die Linzer Bibliothek gekommen sind, verraten Benutzung des Ezzoliedes und enthalten andererseits Verse, die in die Kaiserchronik übergegangen sind. Die anderen, jetzt verloren, wurden in Maria-Saal in Kärnten, vermutlich dem Land ihrer Entstehung gefunden; sie gehörten einem Gedicht an, das, da es schon im deutschen Rolandslied benutzt ist, vor 1130 entstanden sein muß; ein Priester Albrecht nennt sich im Schlußwort als Verfasser.

Die Geschichte des *Antichrist* trägt ein erheblich späteres, von Schröder nach Alemannien gesetztes Gedicht, dessen Handschrift aus dem Benediktinerkloster Gleink im Trauntal nach Linz gelangt war (der *Linzer Antichrist*)[1], weit ausführlicher als Frau Ava vor, in ziemlich trockener Weise und unter pedantischen Berufungen auf die biblischen Quellen und den heil. Hieronymus.

Die Verhältnisse des Jenseits, in deren kurze Schilderung Avas Dichtung ausläuft, werden in einem Gedicht der Vorauer Handschrift *vom Himmlischen Jerusalem*[2]) in engem Anschluß an Kap. 21 der Apokalypse vor Augen geführt unter allegorischer Ausdeutung aller Einzelheiten der Himmelsstadt. Besonders beschäftigt geistliche Symbolik der 12 Gattungen von Edelsteinen, mit denen ihre Mauer geschmückt ist, den Dichter. Eine anonyme Kompilation aus einem dem Marbodus von Rennes ohne Grund zugeschriebenen Steinbuch und aus Bedas Kommentar hat ihm hier seine Erklärungen geliefert, während er an anderen Stellen auch den Kommentar des Rupert von Deutz benutzt hat. Da einige seiner Verse in die Kaiserchronik übergegangen sind, so muß er noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gedichtet haben. Ob es dem Dichter gelungen sein wird, mit dieser gereimten Gelehrsamkeit der Vorliebe für die Heldendichtung Eintrag zu tun, wie er es in seinem Schlußwort wünscht, darf billig bezweifelt werden. — Wie die Apokalypse und ihre mystisch allegorische Exegese zu Dichtungen anregt, die schließlich auf ein bloßes Zusammentragen von symbolischen Beziehungen hinauslaufen, zeigen ein strophisches *Gedicht von der Siebenzahl*,

---

[1]) Hrsg. v. Hoffmann, *Fdgr.* 2, 102—34. Wundrack, *Der Linzer Entecrist.* Diss. Marburg 1886. Über die alemannische Herkunft des Gedichtes und der Hs. s. E. Schröder, *Nachrichten der Göttinger Ges. d. Wissensch.* 1918, 340f. Zu den eschatologischen Dichtungen überhaupt s. Reuschel, *Untersuchungen zu den deutschen Weltgerichtsdichtungen.* Diss. Leipzig 1895.

[2]) Hrsg. v. Diemer, *D. Ged.* 361—72. Ein kleines Bruchstück auch in der Milstädter Hs. Karajan, *Sprachdenkm.*, S. 70, 22—24. Waag VII. E. Peters, Germ. Abh. 48, S. 87—101. W. Ehrentraut, *Zu dem mhd. Gedichte „vom himmlischen Jerusalem“.* Leipziger Diss. 1913.

(MSD XLIV), das, von den sieben Siegeln des apokalyptischen Buches ausgehend, die Bedeutung der Siebenzahl durch die biblische Geschichte wie durch die christliche Sittenlehre in Kürze verfolgt, und andererseits die ausführlichere in der Vorauer Handschrift überlieferte Dichtung des Priesters Arnold *von der Siebenzahl zum Lobe des Heiligen Geistes.*[1]) Er beginnt sein Gedicht mit derselben halb lateinischen Formel, mit der Ava die Erzählung von der Ausgießung des Heiligen Geistes anhebt, er geht später auch auf die biblische Szene ein und er erörtert, wie Ava, die Gaben, die wir durch den h. Geist erhalten. Aber die Siebenzahl dieser Gaben bringt ihn auf die mystischen Beziehungen dieser Zahl überhaupt, wie sie seit den ältesten Zeiten die theologische Exegese beschäftigten, wobei nicht allein die Bibel, die christliche Glaubens- und Sittenlehre, sondern auch die Astronomie und die Geschichte, die Ordnung des Natur- und Menschenlebens das Material liefern. Mit einem Hymnus zum Lobe des Herrn und seines Heiligen Geistes lenkt er dann wieder zu diesem über: dem Heiligen Geist zuliebe hat er seine Worte gedichtet. — Wieviel der Verfasser, der sich ohne klaren Plan von einem Einfall zum andern tragen läßt, etwa aus fremden Dichtungen aufgenommen haben mag, wird sich kaum feststellen lassen. Die Kaiserchronik hat auch bei ihm Anleihen gemacht.

Auch in diesem Labyrinth der Zahlenmystik bewegen sich zugleich mit den bayrisch-österreichischen auch fränkische Dichter. In Anknüpfung an eine Stelle des Hohenliedes, des alttestamentlichen Hauptquells mystisch-symbolischer Exegese, kombiniert ein mittelfränkischer Priester Wernher in seiner Dichtung *von den vier schîvin*[2]), die vier Räder am Wagen des Amminadib mit allerlei anderen Vierzahlen, um sie auf die vier Hauptmomente des Lebens Jesu, Geburt, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt zu deuten, die er dann unter Einflechtung weiterer allegorischer Beziehungen vorzugsweise dogmatisch und apologetisch erörtert.

---

[1]) Hrsg. v. Diemer, S. 331—57; hrsg. mit Abhandlung von H. Polzer-van Kol, in *Sprache und Dichtung hrsg. v. Maync und Singer*, Heft 13, Bern 1913, wo der von Schönbach versuchte Beweis, daß Arnold auch die Wiener SB 101, 445 herausgegebene Legende von der heil. Juliane verfaßt habe, abgelehnt wird. Scherers Gedanke, daß Priester Arnold auch der Dichter des Baumgartenberger Johannes sei (QF XII, 69), entbehrt jeder Begründung.

[2]) Hrsg. bei W. Grimm, *Wernher v. Niederrhein*, Göttingen 1839, S. 50 und bei Köhn, *Die Gedichte des Wilden Mannes und Wernhers v. Niederrhein.* Berlin 1891. Über die Mundart (rip.-moselfr. Grenzgebiet) s. Dornfeld, Germ. Abh. 40, 224, Anm.

§ 6.

Marienlyrik und Marienlegende.

Ein beliebter Gegenstand symbolisch typologischer Exegese war von alters her das Mysterium der Geburt des Gottessohnes. Das Wunder der jungfräulichen Empfängnis, die Geburt des Schöpfers aus dem unverletzten Schoß seines Geschöpfes wurden mit einer Fülle alttestamentlicher Vorbilder, Symbole und Prophezeiungen, daneben auch mit Analogien aus dem Naturleben bestätigt, veranschaulicht und als Mittelpunkt des Weltheilsplans verherrlicht. Wie Adam, dem Urheber der Sünde, Christus als deren Überwinder gegenübertrat, so wurde Eva, der Verführerin, die dem Wort des Teufels Gehör geschenkt hatte, Maria, die Gnadenbringende, die durch das Wort des Engels das Heil empfangen hatte, entgegengestellt. Als Menschgeborene steht Maria dem Menschen näher, ihrer weiblichen Natur ist Milde und Barmherzigkeit eigen, so ist sie, die einst beim Weltgericht neben ihrem Sohne thronen wird, dem reuigen Sünder die gütigste Fürsprecherin. Die Marienverehrung, die aus diesem Gedankenkreise erwuchs und besonders in den Orden der Zisterzienser und Prämonstratenser im 12. Jahrhundert gepflegt wurde, fand ihren dichterischen Ausdruck in einer reichen lateinischen Lyrik, als deren hymnischer Urquell das Ave Maria des Ev. Luc. bezeichnet werden muß. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts tritt ihr auch eine deutsche Mariendichtung zur Seite. Sie bewegt sich wie die lateinische in dem durch die Überlieferung gegebenen Kreise von Vorbildern, Lobpreisungen und Bitten; nur in der Auswahl und Gestaltung des Überlieferten und in dem Grad und der Art von Frömmigkeit, die namentlich den Gebetsteil durchdringt, bleibt der Entfaltung des Persönlichen ein gewisser Spielraum.[1]) Doch steht das lange Gebet zur Gottesmutter, welches den 1. Teil der „Vorauer Sündenklage" bildete, unter dem Bann dieser besonderen Gattung. Das „Marienlob" der Vorauer Handschrift (s. o. S. 36) bleibt noch in lehrhafter Exegese stecken und erhebt sich nur in der Lobpreisung am Schluß zum Ton des Hymnus. Auch in der „Litanei" ist das ausführliche

[1]) Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg 1910. A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens.* Progr. Seitenstetten 1889/93. Küchenthal, *Die Mutter Gottes in der altdeutschen schönen Literatur des 12. und 13. Jahrhs.* Diss. Göttingen 1898.

Lob und Gebet an die Jungfrau noch mit lehrhaft-exegetischen Erörterungen durchflochten.

Dagegen überliefert ein umfängliches rheinfränkisches Bruchstück aus einer ehedem dem Prämonstratenserkloster Arnstein an der unteren Lahn gehörigen Handschrift den größten Teil einer *Mariendichtung*, die durchweg im lyrischen Stil der Anrede gehalten ist. Und auch sonst zeigt ihr Ausdruck vielfach lyrische Bewegung. Sie steht in enger Fühlung mit der lateinischen Mariensequenz, inhaltlich wie stilistisch, in loserer auch metrisch. Wie die Sequenz gliedert sie sich in Versgruppen von wechselndem Umfang und zeigt neben den herrschenden vierhebigen Versen von jambisch-trochäischem Rhythmus auch stärker gefüllte von daktylischem Fluß. Man hat sie deshalb den *Arnsteiner Marienleich* genannt[1]), obwohl ihre Verse nicht die strenge Regelung der Silbenzahl, ihre Strophen nicht die bestimmte Gliederung und die überlegte Anordnung der durchgebildeten Sequenz und der mittelhochdeutschen Kunstleiche zeigen. Aber anderseits finden mancherlei Responsionen und innere Gliederungen ihrer Strophenbildungen sowie auch das gruppenweise Auftreten der stark gefüllten, daktylisch bewegten Verse nicht in der frühmittelhochdeutschen Sprechpoesie, wohl aber in der Sequenz ihre Entsprechungen, und wie frei man bei deren deutscher Nachbildung verfahren konnte, zeigt das unten zu erwähnende Seckauer Beispiel. Inhaltlich ist das Arnsteiner Gedicht deutlich in drei Teile gegliedert: Die Verherrlichung, das Gebet und das Schlußlob. Die Sonne, die durch das Glasfenster dringt, ohne es zu verletzen, Jesajas Prophezeiung von dem Reis aus Jesses Stamm, der brennende und doch nicht verletzte Busch, den Moses gesehen, Aarons Gerte, die verschlossene, nur Gott geöffnete Pforte, die Ezechiel erschaute, diese Symbole und Vorausdeutungen, die nicht nur dem gelehrten Studium zugänglich waren, bilden die Grundlage des ersten Teiles. Er klingt in eine hochgestimmte Lobpreisung der Himmelskönigin aus, die die Sequenz „Te deum laudamus“ frei wiedergibt und zum zweiten Teil überleitet. Dieser, das Gebet, in welchem Verse der Sequenz „Salve regina“ durchklingen, trägt ein persönlicheres Gepräge schon dadurch, daß sich hier ein von Sündengefühl und Erlösungssehnsucht tief durchdrungenes Weib als Verfasserin verrät. Sie nennt sich das sündige Weib, möchte mit Marias Beistand dem Vorbild der demütigen Sarah, der geduldigen Anna,

[1]) MSD XXXVIII. Jellinghaus, ZfdPh 15, 345ff. Waag X. L. Jörss, *Das Arnsteiner Mariengebet und die Sequenzen des Mittelalters.* Diss. Marburg 1920.

der milden Esther, der klugen Judith nachstreben, vor allem aber den Tugenden der heiligen Jungfrau selbst. Ihren Beistand erfleht sie auch für alle Marienverehrerinnen, verheiratete, Jungfrauen und Witwen. Ganz besonders aber befiehlt sie doch ihrer Huld diejenigen an, die der Dichterin persönlich am nächsten stehen, ihre „Sonderholden", die ihr so lieb sind wie ihr eigenes Leben. Der Schlußteil baut sich dann auf dem Ave Maria und einigen Versen des „Salve regina" auf, welche Bernhard von Clairvaux bei seiner Anwesenheit in Speier 1147/48 der alten Antiphon hinzugefügt haben soll. Wenn das nicht Legende ist, würde hierdurch eine Anfangsgrenze für die Abfassungszeit des deutschen Gedichtes gewonnen sein. Als Verfasserin vermutete Wilhelm Scherer Guda, die Gemahlin des Grafen Ludwigs III. von Arnstein, der im Jahre 1139 seine Burg zu einem Prämonstratenserkloster bestimmte, in das er dann selbst eintrat, während Guda sich in eine neben der Kirche erbaute Klause einschließen ließ. Das läßt sich zwar nicht beweisen und es würde voraussetzen, daß Guda eine geistliche Bildung genossen oder einen geistlichen Beistand erhalten hätte, wie ihn die Klausnerin Ava in ihren Söhnen fand, es würde aber besser zu ihren besonderen Bitten, vor allem der für ihre „Sonderholden" stimmen, als die Annahme, sie sei eine Nonne gewesen. Die Sprache des Denkmals ist mit seiner Entstehung in Arnstein gut vereinbar, während von den Arnsteiner Tochterklöstern, an die Kelle (LG II, 77) denkt, nach den mundartlichen Formen nur Beselich im Amte Hadamar in Betracht kommen könnte.

Was uns sonst von deutscher Marienlyrik dieses Zeitalters vorliegt, stammt aus Oberdeutschland und zeigt näheren Anschluß an die lateinischen Formen. In regelmäßigen sechszeiligen Strophen, deren jede in die Anrufung *Sancta Maria* als Refrain ausläuft, ist das *Melker Marienlied* verfaßt, das im Kloster Melk von einer Hand, die sich bis 1142 verfolgen läßt, niedergeschrieben und dort wohl auch entstanden ist.[1]) Es ist ausschließlich der Verherrlichung der jungfräulichen Gottesmutter und Heilbringerin gewidmet. Ein reicherer Vorrat an biblischen Stellen Alten und Neuen Testaments ist in herkömmlicher Deutung und Beziehung, aber in schöner und würdiger Formung zu einem Lobgesang aneinandergereiht, der nur in den beiden Schlußversen Mariens Fürbitte am Ende der Dinge erfleht.

[1]) Hrsg. v. H. Hoffmann, Fdgr. II, 142f., MSD[3] XXXIX, Waag X. Zur Heimatfrage Vogt, PBB 45, 459f.

Zu den vielen hymnischen Schößlingen des evangelischen Ave gehörte auch die Sequenz *Ave praeclara maris stella*, an die sich zwei deutsche Sequenzen anlehnen. Die eine ist in einer Grazer Handschrift überliefert, die nicht, wie man früher annahm, aus *St. Lambrecht*, sondern aus dem Kloster Seckau in Steiermark stammt.[1]) Diese *Seckauer Mariensequenz* schließt sich in den drei ersten Strophen nach Form und Inhalt, in der vierten nur dem Inhalt nach dem lateinischen Vorbilde ungefähr an, während sie in den drei folgenden Sätzen nur noch vereinzelte Gedanken des „Ave praeclara“ aufnimmt, im übrigen aber metrisch wie inhaltlich ihre eigenen Wege geht. Das Gedicht ist entweder unvollständig überliefert oder vom Verfasser nicht zu Ende geführt. Dagegen bildet die andere, deren Haupthandschrift aus *Muri* in der Schweiz stammt, die aber auch in Mitteldeutschland verbreitet war[2]), Strophe für Strophe mit möglichster Genauigkeit die Form der lateinischen Vorlage nach, wobei auch die Regel der Zweiteiligkeit der Sequenzensätze außer Eingang und Schluß streng gewahrt wird. Der Inhalt knüpft nur in der Einleitung an das Ave praeclara an; sonst klingt wohl hie und da noch ein Gedanke an, im übrigen aber ist es ein selbständiger Text auf die gegebene Melodie. Ein rein panegyrisches Mittelstück wird von einer Lob und Bitte verbindenden Einleitung und einem nur dem innigen Gebet gewidmeten Schlußteil umrahmt. Während die lateinische Quelle mit Ausnahme des Schlußgebetes wesentlich die Präfigurationen der alttestamentlichen Geschichte auf Maria in Verbindung mit ihrer Verherrlichung und ihrer Anrufung in theologischem Geiste verfolgt, verweilt das deutsche Gedicht ohne Gelehrsamkeit bei dem Wunder und der Heilsbedeutung der Empfängnis und Geburt des göttlichen Erlösers durch die Jungfrau und bei lieblichen Bildern der Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind. Auch die Ich-Form der deutschen Sequenz gegenüber der liturgischen Wir-Form der lateinischen gibt jener den Charakter persönlich frommen Empfindens, und wohl des Empfindens einer geistlichen Frau. Vielleicht war es eine der Benediktinerinnen von

[1]) Abdruck bei Diemer, *D. Ged.* S. 384. Krit. Ausg. MSD XLI, Waag XVI. Über die Herkunft der Hs. Eichler, Zentralbl. f. Bibliothekwesen, Bd. 35, S. 56. Textliche Besserungsversuche von Wallner, PBB 43, 176f.; Verhältnis zum lat. Original: L. Jörss, a. a. O., S. 44f., 59f.

[2]) MSD XLII. Waag XVII. Die verloren geglaubte Hs. aus Muri hat Kelle, II, S. 46, wieder nachgewiesen. Vgl. L. Jörss, a. a. O. über das Verhältnis zur Quelle.

Hermetschwyl bei Muri[1]), welche die zarte Dichtung in sorgfältiger Form ausführte.

Diese ganze Marienlyrik bleibt bei der biblischen Überlieferung stehen, die mit ihrem Schatz an Bildern und mystischen Beziehungen frommem Empfindungsausdruck reiche Nahrung bot. Dagegen reichte das Wenige, was die Bibel an Tatsachen aus dem Leben der heiligen Jungfrau berichtet, für eine epische Behandlung nicht aus. Eine solche mußte über Bibel und Bibelauslegung hinausgreifen auf die apokryphe Literatur. Ein lateinisches Pseudoevangelium, welches aus einer hebräischen Niederschrift des Matthaeus durch den heil. Hieronymus übersetzt sein sollte[2]), erzählte im biblischen Stil von Marias Eltern Anna und Joachim, deren unfruchtbarer Ehe sie durch ein göttliches Wunder entsproß, von Mariens Kindheit und ihrer ersten Jugend, die sie, oft vom Engel besucht, im Tempel mit frommen Frauen zubrachte, bis sie durch ein Wunder, wie es ähnlich einst an Aarons Gerte geschah, dem greisen Joseph zur Gemahlin bestimmt wurde. Und weiter folgt dann die Empfängnis, Geburt und Kindheit Jesu in legendarischer Ausgestaltung und Fortführung der evangelischen Erzählung. Diese Quelle hat ein Priester Wernher im Jahre 1172 seinem poetischen *Marienleben* zugrunde gelegt. Ein Priester Mangold hatte ihn zu der Dichtung veranlaßt. In Mangolds Hause und unter seiner Beratung in Fragen des Inhalts hat Wernher sein Werk ausgeführt, die *driu liet von der maget,* wie er seine bis zu Maria und Josephs Heimkehr aus Ägypten geführte Erzählung in Reimpaaren nach ihrer Gliederung in drei Bücher genannt hat.[3]) Ein glühender Verehrer der heiligen

---

[1]) Dorthin setzt Kelle, a. a. O., die Entstehung der Murier Handschrift.

[2]) *Evangelia Apocrypha* ed. Tischendorf. Lips. 1853. Andere Fassungen: *Evangelium de nativitate S. Mariae* und *Historia de nativitate Mariae et de infantia Salvatoris* in *Codex Apocryphus Novi Testamenti* ed. Thilo. T. I. Lips. 1832, S. 317ff., 373ff. *Liber de infantia S. Mariae et Christi Salvatoris* ed. Schade. Halle 1869. Vgl. R. Reinsch, *Die Pseudo-Evangelien von Jesu und Marias Kindheit in der romanischen und germanischen Literatur.* Halle 1879. P. Steinhäuser, *Wernhers Marienleben in seinem Verhältnis zum Liber de infantia S. Mariae et Christi Salvatoris.* Diss. Rostock. Berlin 1890.

[3]) Abdruck der Berliner Hs. v. Hoffmann, *Fundgruben* 2, 145—212. Ausgabe der Wiener Bearbeitung von Feifalik, *Driu liet von der maget,* Wien 1860; vgl. dazu Bartsch, Germ. 6, 117ff. Übersicht über die Bruchstücke anderer Hss. bei Bartsch, *Beitr. z. Quellenkunde d. altd. Lit.* Straßburg 1886, S. 2f. Die weitaus umfänglichsten sind aus einer ehemals Nürnberger Hs. (C) in verschiedene Bibliotheken zerstreut; sie sind hrsg. v. Mone, Anzeiger f. Kunde d. d. MA. 6 (1837), S. 156—164; Bartsch, a. a. O., S. 6—57; Klapper,

Jungfrau, möchte er alles für ihren Dienst gewinnen. Wie die Ritter in allen Schlachten der Fahne nachdringen, so soll das Heer der Christenheit von ihr, der *praeclara maris stella*, sich über das Meer der Sorgen zum Lande der Freuden leiten lassen, hinaus aus der Gewalt des Teufels in die ewige Seligkeit. Auch Wernher will, wie die Lyriker, die jungfräuliche Gottesmutter und die hilfreiche Himmelskönigin durch seine Dichtung verherrlichen und ihre Fürbitte gewinnen für sich und für alle, die ihr sich innig ergeben wollen. Gern bewegen sich seine selbständigen Einlagen in diesem Gedankenkreis, und da er Anhänger für seine heilige Sache werben will, redet er im Ton des begeisterten Predigers auf seine Leser ein. Aber auch in der Erzählung ist er nichts weniger als ein bloßer Übersetzer. Er läßt manches Übertriebene und Anstößige aus seiner Vorlage mit gutem Takt fort, fügt Biblisches und Historisches ergänzend ein, gestaltet kurz angedeutete Motive und Situationen der Quelle zu eingehender Erzählung und lebendiger Schilderung aus, sucht in die Seelenregungen und Gedankengänge der Handelnden einzudringen und erweitert in diesem Sinne namentlich auch die überlieferten Reden. Sein Stil ist in vielem noch den älteren biblischen Dichtungen verwandt, aber von einer größeren Zartheit und Weichheit, wie sie sich besonders auch in seiner Auffassung und Darstellung weiblichen Wesens zeigt; seine Ausdrucksweise ist reich an Bildern und umschreibenden Wendungen. Die Verse fließen ihm ebenmäßig dahin, mit geringer Füllung, in ausgesprochen dipodischem Rhythmus, unter sichtlicher Bevorzugung der drei Hebungen mit klingendem Ausgang. Nur den Schluß von Absätzen liebt Wernher durch Verlängerung der letzten Zeile herauszuheben, und in der Assonanz steht er noch auf dem Boden der älteren Technik. In allem zeigt diese merkwürdige Dichtung schon, wie die Grundformen des epischen Kunststils der Blütezeit aus der geistlichen Epik hervorkeimen, ähnlich wie die Mariensequenz aus Muri zu einer ihrer lyrischen Kunstformen überleitet. Leider ist uns Wernhers Marienleben nicht in seiner ursprünglichen Gestalt überliefert. Vollständig liegt es nur in zwei Handschriften vor, einer Berliner,

---

ZfdA 50, 167ff.; vgl. Vogt, ebenda, Bd. 53, 381ff. — Über das Verhältnis der Bearbeitungen: Steinhäuser, s. o. Anm.; J. W. Bruinier, *Kritische Studien zu Wernhers Marienliedern*, Diss. Greifswald 1890; vgl. dazu Kochendörffer, AfdA 19, 138ff. Über den Rhythmus des Originals und der Bearbeitungen Sievers in: Forschungen z. deutschen Philologie, Festgabe f. R. Hildebrand. Leipz. 1894, S. 11ff.

die noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehört und mit wertvollen Bildern geschmückt ist, und einer jüngeren Wiener. Jede bietet in ihrer Art einen in Sprache und Reimgebrauch erneuerten Text. Der Wiener bleibt bei dem Ungeschick seines Verfassers bis auf die Auslassung unbequem archaischer Stellen dem Original im allgemeinen näher, während der Verfasser des Berliner Textes, der sprachlich noch auf älterer Stufe steht, aus einem ganz anderen rhythmischen Empfinden heraus den Versen durch stärkere Füllung monopodischen Charakter statt des dipodischen zu geben liebt, Assonanzen durch eingreifende Umarbeitung beseitigt und auch durch inhaltliche Änderungen, Auslassungen und Zusätze dem Ganzen den Stempel seiner Kunst aufprägt, die noch mehr als das Original dem Zarten und Höfischen zustrebt. Doch kann man für einen großen Teil der Dichtung, für welchen Bruchstücke anderer Handschriften verglichen werden können, noch an den Originaltext herankommen. Als Entstehungsort des Gedichtes hat man Augsburg vermutet, wo eines der älteren Fragmente gefunden ist und um die Zeit seiner Abfassung zwei Priester mit den freilich nicht seltenen Namen Wernher und Mangolt nachgewiesen sind.[1]) Zu diesem Berührungsgebiet schwäbischer und bayrischer Mundart würden auch die Sprachformen passen. Der Wortgebrauch trägt bayrisches Gepräge.

§ 7.

Reimsegen.

Liturgie, biblische Geschichte und Marienverehrung liefern auch die Bestandteile für längere und kürzere Sprüche in Reimpaaren, welche die alte Gattung der Zaubersprüche in gebundener Form (vgl. Unwerth-Siebs § 10f.[2]) fortsetzen und die aufblühende geistliche Dichtung der frühmittelhochdeutschen Zeit begleiten. Das Vaterunser und kirchliche Segensformeln geben der Besprechung magische Kraft, biblische Analogien, vergleichende Beziehungen und Berufungen auf Wesen und Eigenschaften der Gottesmutter verpflichten die göttliche Macht zur Erfüllung des geäußerten Wunsches. „Hiob lag auf dem Mist, rief empor zu Christ, von Eiter und Maden geplagt; davon befreite ihn der heilige Christ"; so soll Christus auch bei dem gegenwärtigen Kranken alle die Arten

[1]) Greiff, Germ. 7, 305—30.
[2]) Ebenda § 9 vgl. auch die allgemeine Literatur.

von Würmern entfernen, die als Krankheitserreger gedacht werden.[1]) — „Als Christus im Jordan getauft wurde, da stand der Fluß still: so soll auch dieser Blutfluß still stehen.“[2]) — Oder die Erinnerung an die Durchbohrung der Seite des Gekreuzigten durch den Speer des Longinus oder die Erinnerung an alle seine fünf Wunden sollen einem Blutsegen oder auch einem Waffenschutzsegen die Erfüllung sichern.[3]) — Tobias schickte seinen Sohn auf die Reise ins Mederland und entließ ihn mit einem Spruch, nachdem er ihm schon vorher Lehren der Frömmigkeit gegeben hatte. So zog Tobias hinaus, von einem schützenden Engel in Menschengestalt begleitet. Das gibt die Unterlage für einen im übrigen ganz frei komponierten ausführlichen Tobiassegen[4]) zum Schutz eines Ausreisenden, der vom 12. bis 15. Jahrhundert in Handschriften weit verbreitet war. Er ist mit alten Schutzformeln durchzogen, wie: *gesegnet sî dir der wec über strâze und über stec*“. „*der himeldegen . . . . füege dir guot geverte. in dem gotes fride du var.*“ „*dîn herze sî dir steinîn, dîn lîp sî dir beinîn, dîn houbet sî dir stehelîn. der himel sî der schilt dîn, diu helle sî dir vor versperret, daz paradîs sî dir offen*“. „*Mîn frouwe sant Marîe*“ darf vor allem nicht fehlen unter den Beschützern, aber auch Sonne und Mond werden genannt, und wenn sie auch im Tobiassegen dem Reisenden nur lieblich leuchten sollen, so wird doch in anderen Sprüchen förmlich um ihre Huld gebeten. So z. B. in einem Münchener Ausfahrtsegen[5]), der von frischem, fröhlichem Gottvertrauen erfüllt ist: „Ich schlief diese Nacht süß zu meines Herren Füßen. Das heilige Himmelskind sei heute mein Schutzschild; das hieß mich heute aufstehen, in seiner Gnade will ich gehn und will mich gürten mit des heiligen Gottes Worten, daß mir alles hold sei, was im Himmel ist: die Sonne und der Mond und der schöne Morgenstern. Ich bin kühnen Mutes; heute springe ich Herr, hinein in deine Schutzgewalt. Sant Mariens Leibhemd sei mein Schirmhemd; aller meiner Feinde Waffen sollen liegen und schlafen und sollen so wenig scharf sein wie meiner Frauen Haar, da sie den heiligen Christ gebar und doch eine reine Jungfrau war. Mein Haupt soll von Stahl sein, keine Waffe schneide hinein. Mein Schwert hingegen nehme ich aus von dem Segen: das schneide und beiße

[1]) MSD[3] Nr. XLVII, 2.
[2]) a. a. O. XLVII, 1 und Anm.
[3]) a. a. O. II[3], S. 275. 298.
[4]) a. a. O. XLVII, 4 und Anm.
[5]) a. a. O. XLVII, 3.

alles, was ich's heiße, doch nur von meinen Handen und von keines andern. Die heilige Himmelsbraut, die sei heute meine gute Brünne." So pflegen sich besonders die Wünsche für Schutz im Kampf mit dem Ausfahrtsegen zu verbinden; auch im Tobiassegen fehlen entsprechende Verse nicht, und in einem Spruche, der in der Handschrift der Sequenz von Muri von derselben Hand wie diese aufgezeichnet wurde, ruft eine sorgende Frau dem hinausziehenden Geliebten nach[1]): „Herr Sankt Michael, heute sei du sein Schild und sein Speer! Meine Frau Sancta Maria sei seine Brünne! Heute möge er in dem heiligen Frieden sein, in dem Gott war, als er in das Paradies kam. Herr Gott, du mögest ihn beschirmen vor Wogen und vor Waffen, vor Feuer und vor allen seinen Feinden." So wünscht auch ein Weingartner Segen, der in seiner ersten Hälfte noch durchgehend alliteriert, dem Ausreisenden, daß ihm das Siegtor und das Säldentor offen, das Wogentor und das Waffentor geschlossen und zum Schluß, daß ihm St. Mariens Friede beschieden sei.[2]) Die Lage, in der solche Segensformeln gesprochen werden, vergegenwärtigt uns die Schilderung in Wirnts Wigalois 4386ff. Nachdem er eine Messe für den zum Kampf ausziehenden Helden gehalten hat, vertauscht der Priester sein Amtsgewand mit weltlicher Kleidung, um ihm den Segen zu geben „als wir ze nôte hiute pflegen". „Mit kefsen (einer Reliquienkapsel) und mit munde segent er in in den tôt". Und die herumstehenden Männer und Frauen sprechen: „Herr Gott, erhalt ihm sein Leben und gib ihm Sieg und Kraft in dem gefährlichen Kampf." Dann bindet ihm der Priester um sein Schwert einen Brief, „der gap im vesten muot, vür elliu zouber was er guot." Als solche Schutzbriefe haben wohl meist prosaische Fassungen gedient (z. B. MSD³ II, S. 298f.), wie dergleichen auch noch im letzten Kriege unter den Soldaten bräuchlich war. Unter den Heiligen werden in den frühmittelhochdeutschen Segenssprüchen mit geringen Ausnahmen neben der Jungfrau Maria nur biblische Personen angerufen. Maria aber steht allen als hohe Beschirmerin voran, und mit den wunderlichsten Vergleichen wird ihr Schutz herbeibeschworen, mehrfach z. B. mit der Formel, daß das Schwert und alles Geschmiedete auf dem Leibe des Schutzbefohlenen so mild und lind sein sollen wie der Schweiß, den sie schwitzte, als sie den heiligen Christ gebar.[3])

[1]) MSD³ II, S. 286f.

[2]) MSD³ Nr. IV, 8. Steinmeyer, *kl. ahd. Sprachdenkmäler*, Nr. 78.

[3]) a. a. O. S. 287, 286, 285.

§ 8.

Heiligenlegende.

Die Marienverehrung leitet von den neutestamentlichen Stoffen zur Legende hinüber, in der dem Mittelalter ein reicher Quell frommer Erzählungsliteratur floß. Wie die Vorgeschichte der Geburt und die Kindheitsgeschichte des Heilandes, so wurden auch Ereignisse, die seinen Tod begleiteten und ihm folgten, in der frühchristlichen Apokryphenliteratur zur Ergänzung der Evangelien und der Apostelgeschichte erzählt. Die Offenbarung Johannis und die Vision des Paulus regten zu einer apokryphen Apokalyptik an, welche zukünftige Dinge und die Geheimnisse des Jenseits entschleiern wollte. In den Zeiten der Christenverfolgung bildete sich der Typus der Märtyrer- und Bekennerlegende, während in Erzählungen vom Leben der ältesten christlichen Einsiedler in Ägypten die Form der Lebensgeschichte frommer Asketen geprägt wurde. Der Glaube an die Wunderkraft dieser Heiligen und deren fortdauernde Betätigung, die sich frommer Bitte erschließt und an ihren Grabstätten, in ihren Reliquien und Bildern besonders gegenwärtig scheint, wirkt das ganze Mittelalter hindurch legendenbildend fort: Auch an den Gräbern erst kürzlich verstorbener vorbildlich Frommer und hervorragender kirchlicher Persönlichkeiten will man ähnliche Wunder wahrgenommen haben, die ihr Leben zur Heiligkeit verklären, und Visionen, wie sie Apostel und Gottesmänner des Alten Testamentes geschaut, werden auch anderen Auserwählten in frommer Verzückung zuteil.

Die Wurzel dieser gesamten Überlieferungen bilden der Wunderglaube und die biblischen Wundergeschichten. Krankenheilungen, Totenerweckungen, Teufelsaustreibungen, göttliche Erscheinungen vollziehen sich in der Legende nach biblischem Vorbild. Sie dienen dazu, die überlegene Macht des Christentums über Heiden, Juden und Gottesverächter zu erweisen; die Legenden, die sie berichten, verfolgen also allgemein apologetische Zwecke. In ihrer Bedeutung für die Ausbreitung des christlichen Glaubens bilden sie in gewisser Weise eine Fortsetzung der biblischen Geschichte, und so kann sich auch die Legende der Idee der Weltheilsgeschichte einordnen. Das vorbildliche Dulden und Entsagen dieser Märtyrer und Asketen und die greifbare Vorstellung des himmlischen Lohnes, der sie krönt, sollen zur Nachahmung dieser christlichen Tugenden anregen. Aber es gilt auch, die besondere Macht des Helden der einzelnen

Legende ins hellste Licht zu setzen und damit seinen Kult zu fördern, nicht nur in frommer Begeisterung, sondern auch im Verfolgen recht realer Interessen der Stätten, die seine Reliquien bergen, der Kirchen und Klöster, die ihm geweiht sind, Interessen, die auch oft genug zu bewußter Erdichtung von Wundern des Heiligen führten. Die kirchlichen Formen, in denen die Legende der Gemeinde von alters her zugänglich wurde, waren die gottesdienstliche Lektion am betreffenden Heiligentage, Bittgänge, Hymnen, Sequenzen und die Predigt. Die ausführlichere Vita des Heiligen wurde bei den gemeinsamen Mahlzeiten der Ordensleute vorgelesen.

In die volkstümliche Literatur fand die Legende zuerst in knapp gefaßten volkssprachlichen Gesängen nach der Art der lateinischen Hymnen und Sequenzen Eingang. Das deutsche Georgslied und die verlorene deutsche Grundlage des auf ihre Melodie gedichteten lateinischen Liedes vom heiligen Gallus bezeugen diese Gattung für die althochdeutsche Zeit. Die Form der ausführlichen epischen Erzählung wurde erst in der frühmittelhochdeutschen Dichtung auf sie angewandt. Die Rheinlande gingen hier voran. An der Spitze dieser Legenden in Reimpaaren steht das *Annolied.*[1]) Im Jahre 1075 war der berühmte Bischof von Köln gestorben, der Mächtigsten einer in Staat und Kirche. Seine starke Hand, die einst die Zügel des Reiches gewalttätig an sich gerissen, hatten auch die Kölner schwer empfunden und in blutigem Aufruhr hatten sie ihm erfolgreich widerstanden. Aber durch freigebige Kirchengründungen hatte er sich doch auch ein frommes Gedächtnis unter ihnen gesichert. Nun ruhte sein Leib in dem nahen Kloster Siegburg, das er einst gegründet, ein kostbarer Besitz für die junge Stiftung, der ihr zu einer Quelle von Macht und Ansehen werden konnte. Die Wunder an der Grabstätte blieben nicht aus: Blinde und Lahme wurden dort geheilt. Man erzählte, wie ein Frecher, der den großen Toten gelästert, beide Augen verloren und durch reumütige Gebete zu ihm sie wiedergewonnen habe. Bei Lebzeiten

[1]) *Incerti Poetae Teutonici Rhythmus de St. Annone.* Mart. Opitius edid. Dantisci 1639. *Leben des h. Anno, hrsg., übers. u. erläutert* v. K. Roth. München 1847. *Maere von Sente Annen*, hrsg. v. Bezzenberger. Quedlinb. Leipz. 1848. *Das Annolied. Genauer Abdruck des Opitzischen Textes mit Anm. u. Wörterbuch* v. Kehrein. Frankf. a. M. 1865. Krit. Ausg. v. Rödiger, Mon. Germ. Deutsche Chroniken, I, 2, S. 63 (1895), vgl. dazu Wilmanns, AfdA 23, 347f.; Rosenhagen, ZfdPh 30, 271f.; Kraus, Zs. f. ö. Gymn. 1896, 226f. — Über die Dichtung: Wilmanns, Beiträge z. Gesch. d. ält. deutschen Lit. H. 2. *Über das Annolied.* Bonn 1886.

sollte der für herrisch und selbstsüchtig geltende Mann heimlich aufopferungsvolle Werke frommer Wohltätigkeit geübt haben, und einst wurde er mit einer Vision begnadet, die seine Seele ins Himmelreich entrückte. Im Jahre 1105 wurde eine breite Vita Annonis vollendet, die die historischen Züge seines Bildes mit traditionellem frommem Schwulst überdeckte und den herrschsüchtigen, rücksichtslosen Willensmenschen zum demütigen Gottesknecht machte, der nur den weltlichen Großen gegenüber die imponierende Herrenmiene aufgesetzt habe.[1]) Das deutsche Annolied zeigt Übereinstimmungen mit dieser Vita, die auf einen Zusammenhang weisen und von einigen Forschern als Beweis für ihre Benutzung chronologisch verwertet werden, so daß die Dichtung erst nach 1105 verfaßt sein könnte.[2]) Ich halte die Ansicht anderer für richtig, daß die knappe und sachlichere Darstellung unseres Liedes die wortreichen Übertreibungen der überlieferten Vita noch nicht gekannt, sondern eine ältere, weit einfachere Grundlage derselben benutzt hat[3]), die uns ausdrücklich bezeugt ist.[4])

Das deutsche Gedicht will den Bischof als Heiligen volkstümlich machen, besonders bei den Kölnern. So will es mit seiner Verherrlichung auch ein Lob Kölns verbinden, und es stellt seinen Helden, dessen Leben ja eng mit der Reichsgeschichte verbunden war, auf ein doch unverhältnismäßig hohes historisches Postament, auf dessen Flächen es die Welt- und Heilsgeschichte von der Schöpfung bis auf Köln und auf Anno in flüchtig ausgeführten Reliefs vorführt; ein sprechendes Zeugnis dafür, bis zu welchem Grade die Idee des alles umspannenden göttlichen Weltdramas die Dichter dieses Zeitalters beherrschte.[5]) So skizzenhaft dieser historische Teil ist, es fehlt ihm doch nicht an Schilderungen voll lebendiger Anschaulichkeit. Im Verfolg

[1]) Vita Annonis: MGSS XI, 461f.

[2]) Kettner, ZfdPh 9, 258f., 19, 327f. Zarncke, Berichte d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 39 (1887), S. 283f. Leitzmann, PBB 36, 395f.

[3]) So Wilmanns und Rödiger, a. a. O.

[4]) Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen* II, S. 107f.

[5]) Dieser Abschnitt stimmt großenteils wörtlich mit der Kaiserchronik überein. Bei Abweichungen in der Anordnung und Ausführung zeigt das Annolied durchweg das Ursprüngliche, so daß Wilmanns mit Recht für die Kchr. Entlehnung aus dem Annoliede annimmt und die von Rödiger u. a. behauptete beiderseitige Benutzung eines älteren Gedichtes unbegründet ist. Auch Seemüllers Versuch durch die Reim- und Stilstatistik des Annoliedes diese Annahme zu stützen (ZfdA 42, 322f.), ist wegen des für eine Statistik viel zu geringen Materials abzulehnen.

des Gedankens, daß die ganze Schöpfung Gottes Gesetz befolgt, allein der Mensch von ihm abgefallen ist, läßt der Dichter Sonne, Mond und Sterne, Wind und Wolken, Feuer und Wassergüsse, sprießende Blumen und grünendes Laub, den Wechsel des Wildes und den Gesang der Vögel in Leben und Bewegung vor unserem Auge vorüberziehen. Wie dichtes Schneetreiben auf den Alpen und wie den Hagel aus den Wolken sieht er die Völkerscharen zusammenströmen, die sich unter Pompejus dem Cäsar entgegenstellen, und in der Völkerschlacht hören wir mit ihm die Waffen klingen, die Heerhörner schallen, die Erde erdröhnen, sehen die Rosse zusammenspringen, Helden die Helme durchhauen, Bäche Blutes fließen. Auch aus der kurz zusammengedrängten Lebensgeschichte Annos heben sich eindrucksvolle Bilder heraus: Das weit ausstrahlende Wirken des bischöflichen Reichsregenten in Staat und Kirche gleicht der Sonne, die zugleich zum Himmel empor und zur Erde nieder ihre Strahlen sendet. Anno lockt uns aufwärts zum Paradiese, das er schon vor dem Ende schauen durfte, wie der Adler, der in stolzen Kreisen himmelaufwärts schwebt, um die Jungen nach sich zu ziehen und sie das Fliegen zu lehren. Der Dichter hat bei alledem reichliche Lesefrüchte verwertet. Die Bibel, Vergil, Lucanus Pharsalia haben zu Bildern und Schilderungen beigesteuert.[1]) Aber was ihn davon besonders ansprach und wie er's verwertete, ist doch sehr charakteristisch, ebenso wie der Aufbau des Ganzen, der, wenn er auch hie und da durch die mittelalterliche Neigung zum Anekdotenhaften gestört wird, ebenso wie seine Bilder und Vergleiche unleugbar etwas Großzügiges hat. Welche Interessen und welche Gesichtspunkte er verfolgte, tritt in beiden Teilen seiner Dichtung zutage. In Annos Lebensbild gedenkt er mit sichtlicher innerer Bewegung der Bürgerkriege unter Heinrich IV als einer Selbstvernichtung derselben Deutschen, die unwiderstehlich wären, wenn sie treu zusammenhalten wollten. Von den Wundern führt er nur die Vision und die Bestrafung des Zweiflers an. Jene läuft darauf hinaus, daß Anno erst durch die Aussöhnung mit den aufsässigen Kölnern des im Himmel für ihn bereitstehenden Thrones würdig wird, diese auf den Beweis seiner Heiligkeit und die Betätigung seiner Wunderkraft nach dem Tode. Ebenso tritt im historischen Teil einerseits die vaterländische Gesinnung in dem selbständigen, liebevollen Herausarbeiten des Anteils der Deutschen an Cäsars Erfolgen

---

[1]) Carnuth, Germ. 14, 74f.

und in der Schilderung der Vorzüge der einzelnen deutschen Stämme deutlich hervor, anderseits auch die Begünstigung Kölns in seinem Lob als der schönsten Stadt Deutschlands; und auf das Kloster Siegburg, die Ruhestätte des wunderkräftigen Toten, wird gleich im Eingang die besondere Aufmerksamkeit gelenkt. Ein Siegburger Mönch ist augenscheinlich der Dichter gewesen. Die einzige Überlieferung seines Werkes, die Martin Opitz durch den Abdruck einer seither verlorenen Handschrift auf uns gebracht hat, zeigt Kennzeichen moselfränkischer Mundart, und man hat diese auch als die des Originals durch sprachmelodische Untersuchung feststellen zu können gemeint.[1]) Der Wortgebrauch und die Reime, die ebenso frei sind wie der Bau der Verse, bieten keine sicheren Anhaltspunkte für die Bestimmung der Originalmundart. Für die Zeitbestimmung kommt neben der Beurteilung des Verhältnisses der Dichtung zur Vita von 1105 auch in Frage, ob man eine Bemerkung des Dichters, daß Mainz jetzt die Krönungsstadt sei, auf die Krönung Rudolfs von Schwaben vom Jahre 1076 oder auf die zweite Krönung Heinrichs V. vom Jahre 1106 beziehen will, denn beide fanden dort statt. Meine Auffassung des Verhältnisses zur Vita und die Altertümlichkeit des Reims führt auf die erste der beiden Möglichkeiten, und da 1081 in Goslar, 1087 und 1099 in Aachen Krönungen vollzogen wurden, auf die Zeit um 1080.

Die Ausbreitung des Christentums durch die Apostel und seine Schicksale unter den römischen Kaisern, die in die welthistorische Darstellung des Annoliedes von dessen besonderem Gesichtspunkt aus einbezogen werden, bilden den wesentlichsten Inhalt eines gleichfalls im *mittelfränkischen*, aber wohl im nordripuarischen Sprachgebiet entstandenen *Legendars*, von dem uns umfängliche Bruchstücke zweier Handschriften erhalten sind.[2]) Die Legende von der Heilung des Kaisers Tiberius durch Auflegung des Schweißtuches der Veronilla (Veronica) mit dem Christusbilde, Petrus und Paulus siegreicher Streit mit dem schon in der Apostelgeschichte erwähnten Zauberer Simon unter Kaiser Nero und ihr Martyrium, der Tod der Maria, Predigt und Ende aller Apostel mit einem Ausblick auf andere Märtyrer und Bekenner, die Zerstörung Jerusalems durch Titus und Vespasianus, St. Helena und die Findung des heiligen Kreuzes, größtenteils Stoffe der neutestamentlichen Apokryphen-

[1]) Eberhard, *Die Metrik des Annoliedes*, PBB 34, 1f.

[2]) Hrsg. v. Busch, ZfdPh 10, 129f., 11, 12f. v. Kraus, *Mhd. Übungsbuch* (1912), S. 1ff.

literatur, werden hier nach verschiedenartigen Überlieferungen erzählt. Die Anordnung ist mangelhaft. Neben engem Anschluß an nachweisbare Quellen, die der Dichter auch gern zitiert, gehen merkwürdige Abweichungen einher, die bald auf mangelhafte Kenntnis, bald auf Quellenmischung zurückzuführen sind. Der Stil fällt kläglich gegen den des Annoliedes ab: Kein Bild, kein Vergleich, kaum ein poetisches Beiwort; höchstens erhebt gelegentlich ein Versparallelismus und eine Anapher die Darstellung über den Geist nüchternster Prosa hinaus; ein innerer Anteil des Dichters an seiner Erzählung kommt, abgesehen etwa von einem Gebet an die Jungfrau Maria, nirgends zum Ausdruck. Die gelegentliche Erwähnung einer zu seiner Zeit geschehenen Judenverfolgung wird nur auf die der Kreuzfahrer v. J. 1096 bezogen werden können; nach Sprache und Reimweise des Denkmals wird man über den Anfang des 12. Jahrhunderts für die Abfassungszeit nicht hinausgehen können. — Ein unmittelbar auf die Kreuzfindung folgendes Stück von dem doppelten Himmel und der doppelten Hölle und zwei Bruchstücke einer andern Handschrift[1]), von denen eines Schöpfung und Engelsturz, das andere Johannes den Täufer behandelt, sind nach Sprache, Reimweise und Stil dem Legendar so eng verwandt, daß sie demselben Verfasser zugeschrieben werden müssen.

Die im mittelfränkischen Legendar kurz berührte Legende von der Predigt und Marter des Apostels *Andreas* wurde auch selbständig in einer mitteldeutschen Dichtung behandelt, von der unbedeutende Fragmente vorliegen (Kraus XIII). Denselben Stoff, den das Legendar von Veronilla und Tiberius berichtete, hat nach einer anderen Fassung der obenerwähnte Wilde Mann von *Veronika und Vespasianus* erzählt. Der Geschichte, wie Veronika auf ihrem Tuch das Bildnis des Heilandes gewinnt, läßt er zunächst die Erzählung von der Versuchung Christi und dem vom abgewiesenen Teufel aus Rache angestifteten Verrat des Judas sowie die Passion und die weiteren Ereignisse bis zum Pfingstwunder folgen. In einem zweiten Teil erzählt er dann, seiner Quelle frei folgend, wie Veronika den Kaiser Vespasianus von den Wespen, die sich wie ein Bienenschwarm in seinem Kopf angesiedelt haben, durch Auflegen ihres Tuches befreit, und wie Vespasianus zum Dank für diesen Beweis der göttlichen Kraft Christi dessen Kreuzigung an den Juden rächt, indem er Jerusalem zerstört. Die apologetische Seite der Legende, der Beweis für die Überwindung des Teufels und

[1]) Hrsg. v. Busch, Beiträge z. deutsch. Philologie (Halle 1880), S. 279ff.; von v. Kraus, *Mhd. Übungsb.*, S. 16f., vgl. Kraus, *Deutsche Ged.*, S. 260ff.

der Ungläubigen durch Christus und Christentum ist dem Dichter die Hauptsache, darum flicht er auch typologische und prophetische Vorausdeutungen als Bestätigung ein. Zugleich bringt er das persönliche Verlangen nach dem Anteil an der göttlichen Macht und Gnade eindringlich zum Ausdruck. Die Erzählung selbst ist nüchtern und schmucklos; hier und da greift sie zu geläufigen Formeln der Spielmannsdichtung.

Eine weit höhere Stufe hat die Kunst der Erzählung in einer poetischen Behandlung der in denselben apokryphen Stoffkreis gehörigen *Pilatuslegende* erreicht.[1]) Der Verfasser, nach Reim und Wortgebrauch ein Hesse, faßt die inhaltliche wie die formale Seite seiner dichterischen Aufgabe mit großem Ernst auf. Er begegnet den Klagen über die Sprödigkeit der deutschen Sprache mit der Wahrnehmung, daß man ihr durch rechte Bearbeitung wohl dieselbe Geschmeidigkeit abgewinnen könne wie der Schmied dem Stahl. Seinem Stoff aber, der das Leben des Gottessohnes berührt, naht er mit frommer Scheu und ehrfürchtiger Bitte um den Beistand des Heiligen Geistes als des Urgrundes aller menschlichen Geisteskräfte und um die Hilfe der jungfräulichen Gottesmutter, der er ein inbrünstiges, bilderreiches Lob widmet. Was uns dann von der Erzählung selbst vorliegt, wie Pilatus vom Beherrscher der Rhein-, Mosel- und Maaslande, König Tyrus von Mainz, mit der Pila, Tochter des Müllers Atus, in einem Jagdhaus unter vielverheißender Stellung der Gestirne gezeugt wird, wie er zu einem ebenso begabten wie kühnen und gewalttätigen Jüngling am Königshof heranwächst und wegen seiner gefährlichen Taten erst nach Rom zu Julius Cäsar, dann nach Pontus und schließlich zur Bändigung der aufsässigen Juden nach Judäa geschickt wird — das alles trägt einen viel weltlicheren Charakter, als man nach der frommen Einleitung erwartete. Die einzige Handschrift, die uns das Gedicht überliefert, bricht ab, ehe es zur Geschichte Jesu gelangt ist. Daß aber der Dichter die epische Kunst wirklich ernst genommen hat, zeigen schon in dem erhaltenen Stück seine lebendigen Schilderungen, das interessevolle Herausarbeiten des Charakters des Pilatus, der Reichtum des Ausdruckes, der, durch mancherlei stilistische Mittel belebt, sich besonders gern in zweigliedrigen Formen bewegt, der regelmäßige Versbau mit dipodischem

[1]) Aus der Straßburger Sammlung gedr. v. Mone, AfKddV 4, 434f. Maßmann, *D. Ged.* I, 145f. Kritischer Text mit Anm. v. Weinhold, ZfdPh 8, 253f. Creizenach, *Legenden und Sagen von Pilatus*, PBB 1, 89f. Schönbach, AfdA 2, 166f., über die Quelle des deutschen Gedichtes S. 186f.

Grundtypus bei geringer Füllung und starker Neigung zu klingenden Ausgängen, und die Reinheit des von traditionellen Formeln freien Reims. So hat der Pilatusdichter, den wir ans Ende dieser Periode zu setzen haben werden, bei freier Behandlung einer lateinischen Quelle schon einen epischen Kunststil erreicht, der dem der Blütezeit aufs nächste verwandt ist. Erinnern wir uns der an dem etwas älteren Marienleben Wernhers gemachten Beobachtungen, so müssen wir in der deutschen Legendendichtung eine von französischen Vorbildern unberührte stufenweise Entwicklung dieses Kunststils feststellen.

Als ein älteres Glied kann in diese Reihe auch eine oberfränkische *Egidiuslegende* gerückt werden, die dem Marienleben und dem Pilatus namentlich in der rhythmischen Behandlung des Verses nahe verwandt ist, die Assonanz aber noch in weiterem Umfang gestattet. Auch dieser Dichter geht vielfach über seine Quelle hinaus, meist freilich nicht, wie jene beiden, in veranschaulichender Schilderung und in stilistischer Bereicherung des Ausdruckes, sondern nur in überaus breiter Ausführung dessen, was die Vita in Kürze erzählt. Er hat die Geschichte dieses wundertätigen Weltflüchtlings, der vom jungen Edelmann zum Einsiedler, dann zum Klostergründer und Beichtvater Karls des Großen wird, eintönig auf die Tugend tränenreicher Demut gestimmt. Der größte Teil seiner Dichtung ist in den Trierer Bruchstücken einer Sammlung geistlicher und weltlicher Reimerzählungen[1]), ein ergänzendes kleines Stück in dem Fragment einer anderen Handschrift[2]) überliefert.

Wie wenig aber die verfeinerte Kunstform, zu der die angedeutete Entwicklung im Pilatus geführt hat, um die Zeit von dessen Entstehung Gemeingut war, zeigen die Bruchstücke einer *mittelfränkischen Albanuslegende* (Kraus X), die in freiester, kunstlosester Behandlung von Versbau und Reim ihren Gegenstand nach einer lateinischen Quelle erzählt, die erst nach 1178, vielleicht erst 1186 entstanden ist. Es ist die Geschichte eines frommen Büßers, die wie der „Gregorius auf dem Steine“ (s. u. § 36) das Incestmotiv aufgenommen hat; hier ist der Unglückliche, der unwissend die eigene Mutter heiratet, in sündiger Liebe des Vaters zur Tochter gezeugt.

Auch die Visionslegende, die uns schon im Annoliede begegnete, wurde in besonderen Dichtungen der mitteldeutschen Gebiete ge-

---

1) Aus den Trierer Bruchstücken hrsg. v. Rödiger, ZfdA. 21, 331f. Verbesserungen dazu von Bartsch, Germ. 26, 1f.

2) Fdgr. I, 246f.

pflegt. Der mitteldeutschen Paulusvision wurde bereits oben S. 38 gedacht. Eine besondere Anziehungskraft gewann das Motiv der Jenseitsvision, wenn es in die Gegenwart versetzt und die Fülle der Gesichte einer entrückten Seele als unmittelbares Erlebnis erzählt wurde. So erklärt sich die schnelle und weite Verbreitung der Legende vom *Tundalus* oder Tnugdalus, einem irischen Ritter, der im Jahre 1149 seinem weltfrohen Leben durch einen plötzlichen Tod entrissen schien, während seine Seele von einem Engel durch alle Marterorte der Hölle und durch die lichten Wohnungen der Seligen geführt wurde, um dann, zum Leibe zurückgekehrt, zu verkünden, was sie geschaut hatte. Aus seinem Munde wollte ein aus Irland stammender Bruder Marcus im Kloster St. Paul zu Regensburg die lateinische Aufzeichnung gemacht haben. Neben dem Einfluß der pseudo-apokalyptischen Literatur ist besonders die starke Benutzung einer bei Beda überlieferten Vision nachgewiesen, aber die lebhafte Phantasie des Kelten hat die grausigen Strafen der verschiedenen Gattungen von Sündern und alle die Freuden der einzelnen Klassen der Frommen zu besonders eindrucksvollen Bildern zu gestalten gewußt. Von Spanien bis Island reichen die zahlreichen Bearbeitungen der aufregenden Legende in den Volkssprachen; in Deutschland hat sie zuerst ein mittelfränkischer Dichter gegen Ende dieser Periode in ziemlich sklavischem Anschluß an die lateinische Quelle erzählt (Kraus XI). Seine Reime sind schon fast rein, aber durch Umschreiben in den rheinfränkischen Dialekt der einzigen, nur bruchstückweise überlieferten Handschrift, die wir von seinem Werke besitzen, sind sie vielfach entstellt. Später, etwa im Anfang des 13. Jahrhunderts, wurde dann die lateinische Quelle noch einmal von einem Priester Alber in dem niederbayrischen Windberg auf Veranlassung eines Bruders Konrad und dreier gleichfalls mit Namen genannten Klosterschwestern in deutsche Verse gebracht, die uns vollständig vorliegen.[1])

In unserer Periode tritt Oberdeutschland in der Legendendichtung weit hinter den fränkischen Gebieten zurück. Aus Alemannien liegen nur die dürftigen Bruchstücke einer augenscheinlich lebhaft erzählten und mit spielmännischen Formeln gelegentlich durchsetzten Nachdichtung einer Vita des Irenapostels *Patricius* vor, einer Legende von ausgesprochen keltischem Gepräge, die auch in

---

[1]) Hrsg. v. Hahn, *Deutsche Gedichte des 12. und 13. Jahrhs.* 1840. *Visio Tnugdali*, hrsg. v. Wagner, Erlangen 1882. Textbesserungen v. Schröder, ZfdA 52, 190f. Schröder, *Alber v. Windsberg*, ZfdA 50, 391.

der Aufnahme des Visionsmotivs dem Tundalus verwandt ist (Kraus VII). Die österreichischen Länder sind nur durch die Eingangsverse einer *Veitlegende,* die vor die Kaiserchronik zu setzen ist, und durch die inhaltlich einander eng verwandten unerquicklichen Martergeschichten und Teufelsbannungen der heil. *Juliane*[1]) und der heil. *Margarete*[2]) vertreten, die noch dazu nur in spätmittelhochdeutscher Überarbeitung überliefert sind. Den Priester Arnolt, der sich als Dichter der Juliane nennt, hat deren Herausgeber wohl ohne genügende Gründe für eine Person mit dem gleichnamigen Verfasser des Gedichtes von der Siebenzahl zum Lobe des Heiligen Geistes erklärt.

§ 9.

Geistliche Prosa.

Im Gegensatze zur Poesie dieses Zeitraumes bleibt die als Literatur in unserem Sinne zu wertende Prosa durchaus auf geistliche Stoffe beschränkt[3]); das Streben nach volkstümlicher Verbreitung des Christentums kommt auch ihr zugute; außer liturgischen Stücken in deutscher Sprache treten die ersten Sammlungen deutscher Predigten zutage, und auch theologischen und asketischen Schriften wird hin und wieder eine gemeinverständlichere Form gegeben. Von der Übersetzung lateinischer Quellen ausgehend, entwickelt sich in manchen Denkmälern schon ein eindrucksvoller, rhetorisch mannigfach belebter Stil, der diesen prosaischen Formungen religiösen Denkens und Empfindens nicht minder als den metrischen das Zeichen literarischer Kunst aufprägt. Inhaltlich steht der Poesie am nächsten die deutsche *Übertragung des Hohenliedes,* die Abt Williram von Ebersberg in Oberbayern zwischen 1059 und 1063 verfaßt hat. Aus einem vornehmen Geschlecht in der Gegend von Worms stammend, in Fulda gelehrt gebildet, hat Williram sein Werk, das er König Heinrich IV. widmete, mit feinem Formempfinden in der deutschen Übersetzung, mit gelehrtem Wissen in der theo-

[1]) Schönbach, Wiener SB 101, 445, vgl. oben S. 41, Anm. 1.

[2]) Hrsg. v. Haupt, ZfdA 1, 152f. Vogt, *Über die Margaretenlegenden,* PBB 1, 263f.

[3]) *Denkmäler deutscher Prosa des* 11. *und* 12. *Jahrhs.* hrsg. *u. mit Kommentar u. Einl. versehen* v. Friedr. Wilhelm. *A. Text, B. Kommentar* (= *Münchener Texte* H. 8). München 1916—18; enthält außer geistlichen auch kleinere medizinische Schriftstücke, kl. Rechtsdenkmäler u. ä., teilweise vom Ende des 12. Jahrhs.

logisch allegorischen Umschreibung und Paraphrase ausgeführt.[1]) Er ließ es in drei Spalten niederschreiben, in der Mitte den biblischen Text, links die rein deutsche Übersetzung und die aus Deutsch und Latein gemischte Paraphrase des betreffenden Verses, rechts eine Umdichtung des Textes wie der Paraphrase in leoninische Hexameter. Seine deutsche Prosa schmiegt sich in weichen, wohllautenden Satzrhythmen mit guter Wortwahl den reichen, üppigen Formen dieser hebräischen Minnelieder an, während die Mischsprache der umschreibenden allegorischen Erklärung jenen schönen Formenfluß für ästhetisches Empfinden ebenso störend unterbricht wie ihr Inhalt, die Deutung auf Christus und die Kirche, den glühenden Strom der hebräischen Erotik. Aber natürlich war diese geistliche Ausdeutung dem Verfasser und seiner Zeit die Hauptsache. Er lehnte sich dabei dem aus älteren Schriftstellern, besonders aus Beda kompilierten Kommentar des Haimo von Halberstadt an, hat aber daneben auch selbst die älteren Erklärer benutzt. Bei den lateinischen Wörtern, Wendungen und Sätzen, mit denen er seine erklärende Paraphrase durchbrach, war es ihm besonders um das deutliche Herausheben der theologisch formulierten Hauptbegriffe der allegorischen Auslegung zu tun. Das Hohelied, welches dem Mittelalter eine reiche Fundgrube für den Bilderschatz der Marienlyrik, ein unerschöpflicher Nährboden für die Mystik und ihre Vorstellungen von der Vereinigung der Seele mit Gott war, ist durch Williram zum erstenmal der deutschen Literatur zugeführt worden. Seine Leistung hat, wie die beträchtliche Zahl der erhaltenen Handschriften zeigt, großen Anklang gefunden.

Jene Auswertung im Geiste der Mystik und Marienverehrung aber hat sie erst erfahren, als sie etwa hundert Jahre später einer ganz neuen Bearbeitung des Hohenliedes zugrunde gelegt wurde, die in einer Handschrift des Benediktinerklosters *St. Trudpert* bei Freiburg im Breisgau, sowie in einer jüngeren und den Fragmenten einer älteren bayrischen Handschrift überliefert ist.[2]) Während hier

[1]) Hrsg. v. Seemüller QF 28 (daselbst auch weitere Literaturnachweise); vgl. Pietsch, ZfdPh 10, S. 214f.; Seemüller, *Die Handschriften u. Quellen von Willirams deutscher Paraphrase des Hohenliedes*, QF 24 (1877); vgl. Pietsch, ZfdPh 9, 231f. (ebenda S 227f. über die ältere Williram-Literatur). — W. Scherer, *Leben Willirams*, Wiener SB 53 (1866), S. 197f.

[2]) *Das hohe Lied, übers. v. Willeram, erklärt v. Rilindis u. Herrat, Äbtissinnen zu Hohenburg i. Elsaß*, hrsg. v. J. Haupt, Wien 1864. Zur Sprache vgl. die Rez. v. Bech, Germ. 9, 352f. Haupts Vermutungen über die Entstehung des Werkes, die auch Scherer, QF 12, 76f., ZfdA 20, 198f., teilweise vertrat, be-

Willirams Übersetzung meist übernommen wird, ist seine Paraphrase nur zum Teil mit verwertet, und seine Deutung der Geliebten auf die Kirche wird in den Hintergrund gedrängt durch ihre Beziehung auf die Jungfrau Maria und auf die menschliche Seele. Hier ist nun das Lateinische auch aus der Erklärung beseitigt und eine volle Harmonie auch in der Sprache zwischen Text und allegorischer Erläuterung hergestellt. Denn diese ist nun nicht mehr im Stil einer wissenschaftlichen Interpretation, sondern vielmehr im Stil der Predigt gehalten, die sich vielfach zu einem dem biblischen Texte eng verwandten Schwunge erhebt. Unter den rhetorischen Mitteln tritt namentlich die Anapher sehr wirksam hervor; Ausruf, Anrede und Aufforderung an die Zuhörer, Fragen in ihrem Sinne beleben den Vortrag. Als seine Gemeinde denkt sich der Verfasser augenscheinlich Klosterfrauen. Ihnen ruft er in der Auslegung des „er küsse mich" zu: „Nun tretet herzu ihr Jungfrauen, die ihr nie mit Begierde geküßt habt, nun singet ihr Schönsten, die ihr nie der Welt gesungen habt, eure Brüste werden umfangen, weil sie nie ein Mann berührt hat. Dies Küssen preßt nicht die fleischlichen Münder zusammen, sondern die geistlichen Willen; dies Umfangen ist nicht das der umschließenden Arme, sondern der heiligen Gedanken." Das *ubi cubas in meridie* wird auf Christi Ruhe in den demütigen Herzen gedeutet. Die Seelen, die Gott lieben, und zu ihm hinstreben, sind seine Bräute. Dieses Buch aber sollen sie haben als einen Spiegel, in dem sie sehen, wie sie ihrem himmlischen Gemahl gefallen mögen, der sie zu allen Zeiten mit holden Augen anschaut. Hier kündigt sich schon die mystische Vereinigung der Seele mit Gott und die mystische Predigt in den Frauenklöstern an. Doch ruht sie noch auf streng ethisch-asketischer Grundlage.

Ein merkwürdiges Erzeugnis frühchristlicher Allegorese ist der sogenannte *Physiologus*, eine Art erbaulicher Naturgeschichte, welche die wunderlichen Eigenschaften gewisser Tiere sowie auch einiger Pflanzen und Steine teils nach Andeutungen der Bibel, teils nach antiker Tradition schildert, um sie auf Christus, den Teufel, den Menschen mit der ganzen Kühnheit symbolischer Exegese unter

---

stätigen sich nicht. Vgl. Hayner, *Das St. Trutperter* (*Hohenburger*) *Hohelied*, PBB 3, 491ff., Kelle, LG 2, 124. — Die Fragmente, ZfdPh 9, 420f., 11, 417f., werden von Zacher in die 1. Hälfte des 12. Jahrhs. gesetzt. V. Müller, *Studien über das St. Trudperter Hohe Lied*. Diss. Marburg 1901. Ders. *Zum Text des St. Trudp. H. L.*, ZfdA 46 (1902), S. 360f.

reichlicher Verwertung biblischer Zitate auszulegen.[1]) So heißt es vom Löwen: er hat drei Eigenschaften. Wenn er den verfolgenden Jäger von ferne wittert, so verwischt er seine Spuren mit dem Schwanz: das ist Christus, der durch seine Menschwerdung die Spur seiner Gottheit vor dem Teufel verbarg. Wenn der Löwe schläft, bleiben seine Augen offen und wach. So spricht im Hohenliede der Bräutigam Christus: „ich schlafe und mein Herz wacht,“ d. h. Christi Leib ruhte nach dem Fleische, während seine Gottheit immer zur Rechten des Vaters wachte. Die Löwin gebiert ihr Junges tot und bewacht es drei Tage; dann kommt am dritten Tage der Vater, bläst ihm ins Gesicht und erweckt es dadurch zum Leben. So erweckte Gott Vater seinen Sohn am dritten Tage von den Toten. — Schon im zweiten Jahrhundert in Alexandria von unbekannter Hand in griechischer Sprache verfaßt, wurde der Physiologus seitdem vielfach von Kirchenvätern benutzt, in verschiedene orientalische Sprachen übertragen und fand in lateinischen Übersetzungen und Kürzungen, bei denen namentlich die Pflanzen und Steine fortgelassen wurden, in das Abendland Eingang. Dort wurde das kleine Buch dann in den Volkssprachen in Poesie und Prosa behandelt, und es hat auch die bildende Kunst vielfach beeinflußt. Sinnbilder wie das Einhorn im Schoße der Jungfrau, der Pelikan, der sich die Brust öffnet für seine Kinder, der Phönix, der sich verbrennt zu neuem Leben, entstammen dem Physiologus. Die erste deutsche Prosaübersetzung eines dieser lateinischen auf die Tiere beschränkten Texte, der auch unter dem Namen der *Dicta Chrysostomi* verbreitet wurde, ist unter mancherlei Kürzungen der Vorlage noch im 11. Jahrhundert in alemannischer Sprache verfaßt[2]), vielleicht von zwei Mönchen eines Schwarzwaldklosters. Ihr Werk hat eine Wiener Handschrift unvollständig überliefert. Eine ausführlichere und vollständigere bayrische Übersetzung des 12. Jahrhunderts enthält die Wiener Handschrift von Genesis und Exodus zwischen diesen beiden Denkmälern, und die Milstätter Bearbeitung dieser beiden Gedichte hat auch den

---

[1]) F. Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Straßb. 1889.

[2]) Hrsg. MSD LXXXII. Die lateinische Vorlage und die beiden deutschen Prosaübersetzungen mit dem kleinen Bruchstück eines Umreimungsversuches aus einer Schäftlarer Hs. und weiteren Literaturangaben hrsg. v. F. Wilhelm, *Prosadenkm*. Nr. II u. III. Wilhelm will die bayrische Übersetzung auf eine schwäbische Vorlage zurückführen. Zum Verhältnis der drei Bearbeitungen Mann, PBB 11, 310f.

Physiologus, den sie an derselben Stelle übernommen hat, ganz oberflächlich und mangelhaft in Reime umgesetzt.[1])

Ohne Reim trägt weit eher den Charakter des literarischen Kunstwerkes ein merkwürdiges Denkmal in einer Prosa gehobenen Stils, die sich mit geringen Ausnahmen zwanglos in vierhebige Satzkola von dipodischem Rhythmus gliedert. Es ist eine Schilderung von *Himmel und Hölle*[2]), welche das glanzvolle Bild des himmlischen Jerusalem nach der Apokalypse mit seiner mystischen Ausdeutung harmonisch verbindet. „Was die himmlische Stadt an sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken bietet, das Licht, das sie ohne Sonne und Mond durchflutet, der Glanz ihrer edelsteingeschmückten Mauern und Pforten, ihrer goldstrahlenden Straßen, der Duft, der sie durchweht, der Frohgesang der Engel, das ist alles nur Symbol und Ausstrahlung des inneren Glückes der seligen Gottesfreunde, die das Ziel ihres Glaubens erreicht haben in vollendeter Erkenntnis aller Dinge und aller Geheimnisse Gottes, die sich gegenseitig durchschauen in ihrer inneren Lauterkeit wie durch klares Glas hindurch, die in voller Einhelligkeit in Minne miteinander verbunden sind, die in sicherer Ruhe das erhabenste aller Güter, die Gegenwart, die Anschauung, die Liebe Gottes in alle Ewigkeit genießen. Auch hier sehen wir den Geist der späteren Mystik keimen. — Diesem Bild himmlischen Lebens wird die Schilderung der Hölle gegenübergestellt mit allen sinnlichen Schrecken, dem Gestank von Pech und Schwefel, dem Feuer und der Finsternis, den drückenden Banden und unaussprechlichen Martern, dem Lärmen der Wehklagenden, den Ausbrüchen des Zorns, dem Toben der Teufel und ihrem fürchterlichen Anblick. Das Symbolische tritt hier ganz zurück, das Seelische wenigstens mehr in den Hintergrund.

Die Anregung zu dieser künstlerisch belebten und rhythmisierten Darstellung könnte ein lateinischer Hymnus nach Art der beiden Hymnen des Petrus Damiani von der Paradiesesherrlichkeit und den Strafen der Hölle gegeben haben, die Kelle verglichen hat, obwohl von ihnen selbst freilich nur wenig zu der deutschen Dichtung stimmt was nicht auch in der Apokalypse schon gegeben war. Wirk-

---

[1]) Hrsg. v. Karajan, *Sprachdenkm.*, S. 71f. (mit den Abbildungen).

[2]) Hrsg. MSD XXX, F. Wilhelm, *Prosadenkm.* VIII; Steinmeyer, *Die kleineren ahd. Sprachdenkmäler* (Berlin 1916), Nr. 29. Facsimile b. Petzet-Glaunig II, Taf. 23. Kelle, *LG* II, 49f., 272f. Ehrismann, *Ahd. LG* 319. Morgan, PBB 38, 343f. Elisab. Peters, *Paradiesesvorstellungen i. d. deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrh.* (Germ. Abh. H. 48), S. 63f.

liche Übersetzung eines derartigen Hymnus ist wenigstens in der Darstellung der Hölle schon deshalb höchst unwahrscheinlich, weil hier keinerlei Periodengliederung stattfindet, wie das Vorbild eines strophisch gleichmäßig gegliederten Hymnus sie erwarten lassen müßte, vielmehr besteht hier die Schilderung in einer ununterbrochen durch 66 Satzkola hindurchströmenden Aneinanderreihung von Substantiven, die in der Regel mit genitivischen Bestimmungen oder einem adjektivischen Attribut verbunden sind und das gemeinsame Subjekt zu dem einführenden *in der helle dâ ist* bilden, das am Schluß variierend wieder aufgenommen wird. Dagegen ist die Himmelsbeschreibung in selbständige Sätze zerlegt. Ihr schwungvoller, besonders an Anaphern und kühnen Neubildungen in der Wortzusammensetzung reicher Stil würde zu einer hymnischen Quelle wohl stimmen, während die Hypothese von einer althochdeutschen alliterierenden Grundlage weder in den ganz vereinzelten Alliterationen noch sonst haltbare Stützen findet. Die Alliterationen sind ebenso wie die nicht minder seltenen Assonanzen, soweit sie überhaupt beabsichtigt sind, ein gelegentlicher rhetorischer Schmuck dieses in seiner Art vereinzelten deutschen Versuches in versähnlich rhythmisierter Prosa. Stilistisch steht ihr, namentlich dem aufzählenden zweiten Teil, die *Bamberger* Beichte[1]) mit ihrem endlosen Verzeichnis aller Sünden und aller unterlassenen Tugenden nahe, die mit einem vorausgehenden Glaubensbekenntnis verbunden und von derselben Hand aufgezeichnet ist wie das in derselben Handschrift folgende Stück von Himmel und Hölle. Beide Denkmäler sind auch in der gleichen ostfränkischen Mundart geschrieben und vielleicht demselben Verfasser zuzuweisen.[2])

Solche deutschen *Glauben und Beichten* waren in kürzerer Fassung als das Bamberger Stück auch für den Gebrauch beim Gottesdienste bestimmt. Denn die Liturgie wurde zum Teil deutsch gehalten; alemannische, bayrische und bayrisch-fränkische Handschriften des 11. und 12. Jahunderts überliefern uns diese Denkmäler, sowohl die Glaubensformel als auch das Sündenbekenntnis in kürzerer oder ausführlicherer Fassung, beides allein oder in Verbindung mit der Absolution, mit einem allgemeinen Kirchengebete, mit dem Vaterunser, mit Einleitungen und Zwischenstücken, alles für den gottesdienst-

---

[1]) Hrsg. MSD XCI, Steinmeyer, *Sprachdenkm.*, Nr. 28. Petzet-Glaunig, a. a. O.

[2]) Ehrismann, a. a. O., S. 316f.

lichen Gebrauch.[1]) Im Stile dieser Denkmäler zeigen sich Abstufungen von der sklavisch latinisierenden Übersetzung bis zu völlig freier und gewandter Handhabung der Sprache in der Erörterung schwieriger dogmatischer und mannigfach abgestufter ethischer Begriffe.

Das Gebet, teilweise ein Bestandteil dieser deutschen Liturgie, kommt daneben auch in selbständiger Form vor, aber doch nicht ganz ohne Beziehung auf den Gottesdienst: ein *Klosterneuburger Gebet* (MSD Nr. 34, Steinmeyer Nr. 34) berührt sich mit den auf die Beichte folgenden Bitten; der Gebete während der stillen Messe wurde schon oben S. 26 gedacht; drei *Gräzer Gebete* (Diemer d. Ged. S. 379, Wilhelm, Nr. 32) sind vor und nach dem Genusse des Abendmahles zu sprechen, während in einem *Gebete*, welches der Regensburger Mönch und Schulleiter Otloh zunächst lateinisch, dann, nach 1067, deutsch verfaßte (MSD Nr. 83, Wilhelm Nr. 1, Steinmeyer Nr. 35), das Schema der Litanei durchblickt. Der mannigfaltige Inhalt eines *Gebetbuches aus Muri* (Wilhelm, Nr. 29) steht teilweise mit bestimmten gottesdienstlichen Handlungen, wie dem Kerzenopfer, einem Petrusoffizium, einem Erasmusoffizium, einer Seelmesse in Verbindung; andere Stücke hängen eng mit den in § 7 behandelten gereimten Segenssprüchen zusammen, und Mariengebete berühren sich schon mit der in derselben Handschrift überlieferten Mariensequenz (§ 6). So kehrt die charakteristische Beziehung auf die Liebkosungen der Gottesmutter mit dem Kinde ganz ähnlich in einem der Prosagebete (Wilh., 205f.) wieder. Wie diese Gebete zum großen Teil von oder doch für Frauen verfaßt waren, so auch ein älteres umfängliches *Rheinauer Gebetbruchstück* (Wilhelm, Nr. 27), das fast durchweg in der alten Form der Beschwörung Christus bei den einzelnen Bitten feierlich an eine seiner Handlungen mahnt, welche die Hoffnung auf die Erfüllung zu rechtfertigen scheint. Von inbrünstiger Frömmigkeit erfüllt, schmachtet diese Beterin nach geistigen Gaben. Gleich dem bloß und blind im Nest liegenden jungen Vogel, der nur seinen Mund nach Nahrung aufsperren kann, verlangt sie, bloß an Tugenden und blind in Sünden, hungrig nach der Speise göttlicher Gnade, nach den sieben Gaben des heiligen Geistes.

Der volkstümlichen Verbreitung christlicher Lehre diente vor allem die Predigt.[2]) Nicht nur die biblische Geschichte und Sitten-

[1]) MSD 87—97. Piper, Notker 3 IVf., 389f. Steinmeyer, *Sprachdenkm.*, Nr. 28, 52—60. Kelle, *Speculum ecclesiae altdeutsch*, S. 3f.

[2]) Cruel, *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter.* Detmold 1879; dazu Schröder, AfdA 7, 172f. — Linsenmayer, *Geschichte der Predigt in Deutsch-*

lehre, auch die symbolische und typologische Bibelexegese der Kirchenväter und Scholastiker und ihre Ethik wurde besonders durch die Predigt wenigstens in gewissen Grundvorstellungen und in einem gewissen Kreise von Bildern und Begriffen zum Gemeingut der Laienwelt. Dem deutschen Kunststil, auch der Dichtung, hat sie, an der Rhetorik lateinischer Quellen geschult, neue Ausdrucksmittel zugeführt.

Einen notwendigen Bestandteil des sonntäglichen Gottesdienstes bildete die Predigt freilich noch nicht, aber die Bischöfe pflegten sie schon im 10. und 11. Jahrhundert eifrig. So wurde Anno von Köln als ein besonders gewaltiger, herzbezwingender Prediger gerühmt, und seit dem Ende des 11. Jahrhunderts nahm sich auch die Pfarrgeistlichkeit mehr ihrer an. Muster und Stoff gaben meist lateinische Homiliarien her, obwohl vor der Gemeinde deutsch gepredigt wurde, und nach und nach tauchen neben den lateinischen Sammlungen auch deutsche auf.

Wievieles aus den deutschen Predigtsammlungen vom Ende des 12. und dem 13. Jahrhunderts noch in frühere Zeit hinaufreicht, ist im einzelnen noch nicht nachgewiesen und im allgemeinen schwer bestimmbar[1]; jedenfalls ist die deutsche Predigt dieses Zeitraums noch ganz durch die lateinischen Vorbilder beherrscht. Was ihm mit Sicherheit zuzuweisen ist, ist mehr oder weniger getreue oder verkürzende Übersetzung aus dem Lateinischen. Vielfach noch mit lateinischen Wörtern, Wendungen und ganzen Sätzen durchzogen sind die Bruchstücke von zwei Predigtsammlungen in Wien (ZfdA 23, 345f.) und Klosterneuburg (ZfdA 15, 439), die in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts geschrieben wurden, die Klosterneuburger augenscheinlich nach mitteldeutscher Vorlage. Die starke Einmischung des Lateinischen und die ganz unter dem Zeichen der typologischen und allegorischen Exegese stehende Behandlung der bib-

---

land von Karl d. Gr. bis zum Ausgange des 14. *Jahrhs.* München 1886. F. R. Albert, *Geschichte der Predigt in Deutschland bis Luther*, Teil 1—3, Gütersloh 1892 bis 96. — Geschichte und Sammlung bei Wilh. Wackernagel, *Altdeutsche Predigten u. Gebete*, Basel 1876; dazu Steinmeyer, AfdA 2, 215f.

[1]) Sammlungen des 12. Jahrhs s. in Riegers bis z. J. 1250 gehenden Verzeichnis bei Wackernagel, a. a. O., S. 331 Anm. Zur Chronologie vgl. Schönbach, ZfdA 20, 217f. und besonders Schröder, AfdA 7, 182f. Sammlung der deutschen Predigten des 12. u. 13. Jahrhs. bis auf Bertold v. Regensburg, hrsg. v. Schönbach, *Altdeutsche Predigten*, Bd. 1—3. Graz 1886—91. Die Apokalypse erläutern die *alemannischen Predigtbruchstücke des* 12. *Jahrhs.*, hrsg. v. Strauch, ZfdPh 30, 186f.

lischen Texte deuten auf die Bestimmung für Kloster- und Stiftsgemeinden, für die die Wiener Sammlung nach der Folge des Kirchenjahrs zusammengestellt wurde. Für die Vermutung, daß ihre Vorlage noch dem 11. Jahrhundert angehörte, bieten wenigstens die überlieferten Sprachformen keinen genügenden Grund. Dagegen sind jenem Zeitraum sicher zuzuweisen die Bruchstücke von drei Sammlungen, die wohl alle aus dem Kloster Wessobrunn in Bayern stammen[1]) und Homilien Gregors des Großen, daneben auch solche des Beda und Predigten Augustins wiedergaben, während bei einigen die Quelle noch nicht festgestellt ist. Wie lebhafte rhetorische Figuren aus dem lateinischen in den deutschen Kunststil übergehen, zeigen hier die Übertragungen aus Augustin, in denen uns dieselben Formen der Anapher, der Antithesenreihe, der im Sinne der Hörer eingeworfenen Frage an den Redner begegnen wie später im höfischen Epos, besonders bei Hartmann v. Aue. Solche Sammlungen wurden zum praktischen Gebrauch für die Prediger angelegt, und diesem Zweck diente auch die in einer Benediktbeurener Handschrift aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts überlieferte Zusammenstellung, mit der auch andere Überlieferungen, besonders Bruchstücke einer in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf bayrisch-österreichischem Boden geschriebenen Sammlung[2]) in Zusammenhang stehen. Nach einem viel benutzten homiletischen Hilfsbuch, das Honorius v. Autun in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus seinen Predigten unter reichlicher Verwertung patristischer Quellen als ein *speculum ecclesiae* in lateinischer Sprache zusammenstellte, hat der Herausgeber der deutschen Benediktbeurener Sammlung auch diese mit jenem Titel belegt,[3]) weil sie ein

[1]) MSD [3], Nr. 86. Steinmeyer, Nr. 30. 32. Kelle, LG II, S. 51f., 275f. Ehrismann, Ahd. LG, S. 335f.

[2]) Hoffmann, Fundgruben, 1, 70f.; vgl. Schröder, a. a. O. Auf eine ähnliche Sammlung des 12. Jahrhs, die u. a. auch Honorius Speculum benutzt, gehen St. Emmeramer Aufzeichnungen des 15. Jahrhs. zurück, hrsg. v. Strauch, ZfdPh 27, 148f.

[3]) *Speculum ecclesiae altdeutsch*, hrsg. v. J. Kelle, München 1858. Nachkollationen von Schönbach, ZfdA 24, 87f. Bruchstücke einer Münchener Hs. derselben Sammlung, hrsg. v. Strauch, ZfdA 38, 206f. Was nach Wilh. Schaper, *Zur Laut- und Flexionslehre des Speculum ecclesiae*, Diss. Halle 1891, S. 57f. „den alemannischen Charakter der Sprache außer Frage stellen" soll, hält trotz Schönbachs (s. u. S. 141) und Strauchs (a. a. O., S. 207) Zustimmung näherer Prüfung nicht Stand. — Eingehende Nachweise über die Quellen der Sammlung bei Cruel, a. a. O., S. 169f. und Schönbach, *Studien z. Gesch. d. altdeutschen Predigt.* 1. *Über Kelles Spec. eccl.*, Wiener SB, Bd. 135, Heft 3. Wien 1897. Textbesserungen von Bech, ZfdPh 30, 226f.

deutsches Seitenstück zu dem lateinischen Werke des Honorius bildete. Auf diesen selbst geht nur ein Teil der deutschen Predigten zurück. Unter den alten Vorbildern steht Gregor der Große wieder im Vordergrunde, aber auch berühmte französische Prediger aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wie Hildebert von Mans und Ivo von Chartres, werden benutzt, besonders in den umfänglichsten Stücken der Sammlung, die sich am engsten an ihre lateinischen Vorlagen anschlossen und nach Schönbachs Meinung wohl für eine geistliche Zuhörerschaft bestimmt waren, während die Predigten mittleren Umfanges und einfacheren Gehaltes für ein Laienpublikum in größeren Gemeinden, die kleinen für die Bedürfnisse der Dorfkirche zugeschnitten sein mochten. Doch hat Honorius selbst auch nach den jeweilig wechselnden äußeren Umständen, unter denen der Prediger zu sprechen hat, kürzere oder längere Ansprachen empfohlen. So bietet die Benediktbeurener Sammlung vom Advent anhebend, in der Folge des Kirchenjahres eine Auswahl verschiedener Predigten für die großen Feste und Heiligentage. Sie stellen das Ereignis des Tages vor Augen, erklären die Bibeltexte in der überlieferten allegorischen Weise, ziehen gelegentlich auch die üblichen allegorischen Naturbilder heran; vor allem aber führen sie in der Mahnung, das diesseitige Leben auf das jenseitige einzurichten, den ethischen Grundgedanken der ganzen geistlichen Literatur der Zeit den Zuhörern immer wieder zu Gemüte. Durch die häufige Anrede wird für deren lebendige Verbindung mit dem Redner gesorgt, durch gewisse typische Wendungen ihre Aufmerksamkeit auf besondere Punkte gelenkt, durch Weherufe und Seligpreisungen ihr Gemüt in Erregung gesetzt, und durch das Schlußgebet werden ihre Herzen zu Gott erhoben. Dagegen fehlen hier außer der Anapher im allgemeinen die kunstvolleren rhetorischen Mittel. Ein Schmuckmittel wie der Reim, durchbricht nur ganz selten die schlichte Prosa. Die biblische und legendarische Erzählung hält sich in anspruchsloser Kürze; nur die Schilderung der Höllenfahrt erweitert sich einmal unter Einlegung der Reden der Teufel zu einer Szene dramatischen Charakters, während die dramatische Darstellung selbst damals noch an die lateinische Sprache gebunden war. Mit gelegentlich eingelegten erzählenden Beispielen tauchen schon die Anfänge der für die Entwicklung der kleineren moralischen Erzählung wichtigen Predigtmärlein auf, doch werden sie in lateinischer Aufzeichnung unmittelbar aus Honorius' Speculum dem Texte der deutschen Predigt einverleibt und ihre deutsche Wiedergabe blieb Sache des Predigers.

Auf eine Homilie Gregors geht in der Hauptsache auch ein kleineres Denkmal zurück, das von einem der Schreiber der Wessobrunner Predigten aufgezeichnet ist und dessen Inhalt besser durch den Titel *biblische Vorbilder* als durch den üblichen, *geistliche Ratschläge*[1]), bezeichnet wird: Persönlichkeiten des alten und neuen Testamentes werden als vorbildliche Vertreter der einzelnen christlichen Tugenden und der sieben Gaben des heiligen Geistes hingestellt. — Eine ausführlichere Tugendlehre wird in einer ziemlich freien, hier und da mit Reimen geschmückten Übersetzung eines Teiles des *Tractatus de virtutibus* (Wilhelm, Nr. 9) geboten, den nach Kelles Nachweis Alcuin, nicht, wie man früher annahm, der Stifter des Prämonstratenser Ordens Norpert verfaßt hatte.

Den deutschen Behandlungen der biblischen Geschichte in Reimen steht in Prosa eine *Übersetzung der vier Evangelien* zur Seite, von der sich umfänglichere Bruchstücke des 12. Jahrhunderts in Wien, kleine in München erhalten haben.[2]) Die Sprache klebt nicht am Lateinischen, sie ist durchaus deutsch und fremdwörterfrei. Die Bezeichnung der Perikopen und die Verwendung gewisser Buchstaben als Vortragszeichen in der Passionsgeschichte des Matthäus scheinen auf den Gebrauch der in der Diözese Konstanz entstandenen Übertragung beim Gottesdienst hinzuweisen.

Mannigfaltig sind die Berührungen dieser geistlichen Prosa mit der gleichzeitigen Dichtung. Sie beschränken sich nicht auf jene Einwirkungen, welche die Dichtung namentlich von der Predigt und Liturgie erfuhr, auch umgekehrt hat sich die Prosa dem Einfluß der Poesie nicht entzogen. Anklänge an deutsche geistliche Dichtungen der Zeit sind in einzelnen Predigten nachgewiesen[3]) und selbst der poetischen Form sahen wir in einzelnen Fällen die geistliche Prosa sich nähern. Aber als eine Kunstform auch für weltliche Inhalte kam die Prosa noch für lange Zeit nicht in Betracht.

---

[1]) ZfdA 2, 811; MSD Nr. 85; Piper, *Notker* 3, 414; Wilhelm, Nr. 7; Steinmeyer, Sprachdenkm. Nr. 31. Facsimile bei Petzet-Glaunig, Abt. II, Taf. 23.

[2]) Die Münchener Bruchstücke, hrsg. v. Keinz, Münchener SB 1869 I, S. 546f.; die Wiener, hrsg. v. J. Haupt, Germ. 14, 440, der S. 443 um der altertümlichen Vortragszeichen willen eine ahd. Vorlage voraussetzt. Tomanetz, ZfdPh 14, 257f., weist die nächste Vorlage der Hs. dem 11. Jahrh. zu, meint aber, daß diese das Ev. Matth. nach einer Übersetzung des 9. Jahrhs. überarbeitet habe. Die aus dem Verhältnis zur lat. Quelle abgeleiteten Gründe dafür sind, wie schon Zachers Anmerkungen dazu beweisen, nicht stichhaltig; auch die Sprache liefert keine wirklichen Anhaltspunkte. Eine Schriftprobe der Bruchstücke bei W. Walther, *Die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters*, Tl. 3, S. 436, vgl. S. 455f.

[3]) Steinmeyer, AfdA 2, 215.

2. Weltliche Stoffe in der Dichtung der Kleriker.

§ 10.

Naturkunde. Merigarto.

So sehr auch der geistliche Zweck alle behandelten Dichtungsgattungen beherrschte, so streiften sie doch auch nicht selten auf weltliche Interessengebiete hinüber. Ganz abgesehen von der Fühlung, die sie zu einem nicht geringen Teil mit dem Stil der ungeschriebenen Volkspoesie hatten und suchten, zeigte sich auch ein Interesse für weltliches Wissen im Bereich der Natur wie in der Geschichte hier und da lebendig. Astronomische Lehren freilich, wie sie Arnolds Gedicht von der Siebenzahl bringt, oder eine Tierkunde, wie sie der Physiologus bietet, stehen vollständig im Banne geistlicher Symbolik; aber was die Wiener Genesis von den Pflanzen und Tieren des Paradieses, vom Bau des menschlichen Körpers, von merkwürdigen Geschöpfen und Völkern erzählt, was das Annolied zur Universal- und Stammesgeschichte vorbringt, überschreitet schon die Linie ihrer geistlichen Ziele und setzt ein Interesse an diesen Dingen als solchen voraus. So haben denn Dichter des geistlichen Standes schon früh derartige Stoffe auch selbständig in deutschen Versen behandelt.

Einer, der uns erzählt, daß er durch den Streit zweier Bischöfe, vermutlich den des Adalbero und des Meinhard von Würzburg im Jahre 1086, kriegsflüchtig geworden war, versuchte sich an einer gereimten Hydrographie, die, unvollständig überliefert, einer umfassenderen Weltbeschreibung angehört haben mag und mit Rücksicht darauf von ihrem ersten Herausgeber *Merigarto* genannt worden ist.[1]) Nach seinem Gesichtskreis und seinem Stil kann dieser Dichter dem der Wiener Genesis nahegerückt werden. Beide haben auch ihre Naturkenntnisse in erster Linie aus derselben Quelle geschöpft, den „Etymologien“ des Isidorus von Sevilla, die als ein Universallexikon dem Mittelalter derartige Gelehrsamkeit vor allem übermittelte. Was den Dichter als echtes Kind des Mittelalters an seinem Stoff interessiert, ist das Wunderbare; nur dies trägt er zusammen. Das Rote Meer mit seinem blutroten Sand, das Lebermeer, in dem die Schiffe stecken bleiben, Island, wo das Eis so fest friert, daß man es glühend machen kann, um es zum Kochen und Heizen zu benutzen,

[1]) H. Hoffmann, *Merigarto*. Prag 1834. *Ders.* Fundgruben 2, 1f MSD. Nr. 32. Braune, Leseb.[8] Nr. 41.

Wunderquellen und Wässer in Italien und auf seinen Inseln, in Moorland und Idumaea, die die Menschen fruchtbar oder unfruchtbar machen, das Gedächtnis stärken oder schwächen, schönes Aussehen oder eine schöne Stimme verleihen, Diebe entlarven helfen — von diesen und ähnlichen Dingen berichtet er seinen Lesern und verbindet es gelegentlich mit einer kleinen Erzählung. Es ist ein an sich nichts weniger als poetischer Gegenstand, der einer naiven Neugier nach den Wundern der Gotteswelt doch im Versgewand als der allein populären literarischen Form sehr willkommen gewesen sein mag.

§ 11.

Das Alexanderlied.

Dem Geschmack des Mittelalters für derlei geographische Wunderdinge, vor allem aber auch seinem auf die Idee des Weltimperiums eingestellten historischen Interesse kam kein literarischer Stoff mehr entgegen als die Überlieferung von Alexander dem Großen. War doch von diesem Welteroberer überhaupt der Gedanke der Universalherrschaft ausgegangen; das römische Reich hatte das seine abgelöst, wie es nach mittelalterlicher Auffassung durch das Traumgesicht des Propheten Daniel von den vier Weltmonarchien vorausverkündigt war, und Konstruktionen eines genealogischen Zusammenhanges deutscher Stämme mit Alexander und seinen Mazedoniern steigerten früh das deutsche Interesse für den Weltherrscher. Anderseits aber führten die Berichte über seine Kriegszüge durch die Länder des Orients in jene Gegenden, welche durch die biblische Geschichte, die Jerusalemfahrten und besonders dann durch den ersten Kreuzzug die mittelalterliche Phantasie auf das Lebhafteste beschäftigten. Was die antiken Historiker über Alexander erzählten, ist auch dem Mittelalter teilweise bekannt geblieben. Vor allem übte Curtius Rufus seinen Einfluß. Die Hauptquelle für die populäre Alexanderliteratur wurde aber eine phantastische Ausgestaltung der Geschichte des großen Königs, die in Gestalt einer mit Briefen durchflochtenen Erzählung um 200 n. Chr. in Alexandria in griechischer Sprache niedergeschrieben war. Dies ohne festen Titel und zunächst ohne Verfassernamen überlieferte Werk wurde in der alten lateinischen Bearbeitung durch Julius Valerius dem Äsopus, dann besonders in zwei griechischen Handschriften des 15. Jahrhunderts dem Kallisthenes zugeschrieben. Die übliche Bezeichnung dieses *griechischen Alexanderromans* als Pseudokallisthenes ist also eigentlich

wenig begründet.[1]) Die Schrift hat eine außerordentliche Verbreitung gefunden. Dem Orient wie dem Abendlande wurde sie durch Übersetzungen und Bearbeitungen vertraut. In Westeuropa wurde sie zunächst durch jene um 300 entstandene freie lateinische Bearbeitung des Julius Valerius[2]) und durch einen frühmittelalterlichen Auszug aus dieser[3]) weiteren Kreisen bekannt. Noch beliebter wurde eine von Valerius unabhängige Übertragung ins Lateinische, die zwischen 951 u. 69 ein Erzpriester Leo in Neapel verfaßte. Sie erfuhr in verschiedenen Redaktionen mancherlei Änderungen und Zusätze; eine interpolierte Fassung wurde unter dem Titel *Historia de preliis Alexandri* verbreitet, der dann für alle Texte dieses Werkes üblich geworden ist, aber seiner Originalfassung eigentlich nicht zukommt.[4]) Von weiterer Alexanderliteratur kommt dann für das Mittelalter noch eine lateinische Erzählung über des Königs Heerfahrt zum Paradies in Betracht.[5]) Die abenteuerlichen Berichte über allerlei Naturwunder, die schon der griechische Roman den König in seinen Briefen erstatten ließ, wurden noch aus den Fabeleien antiker und mittelalterlicher Naturbeschreibung bereichert.

In der deutschen Dichtung begegnet uns die Ableitung deutscher Stämme von Alexander schon bei Otfried, der die Franken auf ihn zurückgeführt[6]), und im Annolied, wo die Sachsen deren Stelle einnehmen. Der Annodichter gedenkt außerdem Alexanders nicht allein in der Ausdeutung des Traumes des Daniel von den Weltmonarchien, er erzählt auch schon von seinen Wundertaten, wie er, von einem Greifen emporgetragen, die Wunder der Luft, in einem

---

[1]) *Pseudo-Callisthenes, primum edid.* Car. Müller. Paris 1846. *Ps.-C. nach der Leidener Hs.* hrsg. v. Meusel, Leipz. 1871 (Aus N. Jahrb. f. Philol. u. Päd., Suppl. V, 701). J. Zacher, *Pseudo-Callisthenes.* Halle 1867. Ad. Ausfeld, *Der griechische Alexanderroman.* Leipz. 1907 (mit Übersetzung des Ps.-Kall.).

[2]) *Juli Valeri res gestae Alexandri translatae ex Aesopo Graeco rec.* Kuebler. Lips. 1888.

[3]) *J. Valeri epitome,* hrsg. v. Zacher. Halle 1867.

[4]) Ad. Ausfeld, *Über die Quellen zu Rudolfs v. Ems Alexander.* Progr. Donaueschingen 1883. *Die Vita Alexandri Magni des Archipresbyters Leo* (Historia de preliis), hrsg. v. Gust. Landgraf. Erlangen 1885. *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo untersucht u. hrsg.* v. F. Pfister. Heidelb. 1913 (Sammlung mittellat. Texte v. Hilka 6). *Die Historia de proeliis* im Anhang v. O. Zingerle, *Die Quellen zum Alexander des Rudolf v. Ems* (Germ. Abh. 4). Breslau 1885.

[5]) *Alexandri iter ad paradisum* ed. J. Zacher. Regimont. 1859 (aufgenommen in Kinzels Alexanderausgabe).

[6]) Otfried I, 1, 88ff. u. Erdmanns Anmerkung.

Glasgefäß auf den Meeresgrund niedergelassen, die Wunderwelt des Meeres kennen gelernt habe, Abenteuer, die auf eine Version von Leos Werk zurückgehen.[1]) Die älteste deutsche Alexanderdichtung aber, das mittelfränkische *Alexanderlied* des Pfaffen Lambrecht, aus der Zeit um 1130, desselben, der zuvor den Tobias gedichtet hatte, geht nicht direkt auf eine der lateinischen Quellen, sondern auf eine aus ihnen geflossene französische Dichtung zurück. Alberich von Bisenzo, sagt Lambrecht, habe dies Lied in welscher Sprache gedichtet; er selbst wolle es ihm deutsch nacherzählen; für den Inhalt schiebt er alle Verantwortung auf den Franzosen. Nur die 15 ersten Strophen dieser Vorlage Lambrechts sind uns erhalten[2]), einreimige Laisses von je sechs bis zehn achtsilbigen Versen. Lambrecht berichtet im wesentlichen ihren Inhalt, ohne sich an alle Einzelheiten und deren Reihenfolge zu binden. Über seine Quelle hinaus richtet er seinen Blick auf die Bibel; er beruft sich gleich im Anfang dafür, daß Alexander der Sohn des Philippus gewesen, auf das Makkabäerbuch, und Alberichs Angabe, daß es keinen mächtigeren König als Alexander gegeben habe, schränkt er durch eine kritische Ausführung darüber ein, daß König Salomon denn doch über diesen Heiden zu stellen sei. Auch von der Alexandersage muß er mehr gewußt haben, als er bei Alberich fand, denn er zieht einmal ein Motiv herbei, das dieser übergangen hat. Das ist ganz die Art der Quellenbehandlung, die Lambrecht schon in seiner Tobiasdichtung geübt hatte, und zwei seiner eingeschalteten Erläuterungen aus der biblischen Geschichte zeigen mit dieser direkten Zusammenhang. Aber die im Tobias so häufigen frommen Ermahnungen fehlen im Alexander ganz. Der Predigtstil ist dem epischen gewichen, wie es der veränderte Gegenstand und die Quelle mit sich brachten. Und so sehr auch die meist trocken sachliche und knappe Erzählungsweise mit ihren ziemlich abgehackten oder durch äußerlich einförmige Übergänge eingeleiteten Abschnitten und ihren häufigen Anreden an die Zuhörer die Art des Tobiasdichters durchblicken läßt, so haben sich doch im Alexander zu den geistlichen Stiltraditionen die volksepischen gesellt. Besondere französische Stileinflüsse lassen sich nicht wahrnehmen. Dem häufigen Zusammenfallen der Anfänge und Schlüsse seiner

---

[1]) *Kinzel zur Alexandersage*, ZfdPh 15, 222—29. Wilmanns, Beitr. z. Gesch. d. ält. d. Lit. II, 21ff.

[2]) Aufgefunden von P. Heyse, der es in *Romanische Inedita aus italien. Bibliotheken* herausgab. Aufgenommen in Kinzels Alexander. Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge.* T. I. II. Paris 1886.

wechselnden Reimpaargruppen mit denen der Laisses kam schon die frühmittelhochdeutsche Technik entgegen. Die äußeren Mittel, mit denen er seine Erzählung zu beleben sucht, Anaphern, Ausrufe, Wendungen an das Publikum, entsprechen, soweit die Vergleichung möglich ist, nicht der französischen Quelle; eher mag ihr eine vereinzelte Antithese wie *riuwich* unde *frô* und deren Zergliederung 504f. entstammen. Gewiß wird Alberich für die namentlich in den Schlachtschilderungen gesteigerte Lebendigkeit der Darstellung von Bedeutung gewesen sein, aber der Gegenstand hat den dichtenden Priester vor allem auch den Einflüssen der deutschen Heldendichtung zugänglich gemacht. Er verwendet jetzt so manche volksepische Formel und er zieht aus der Hilde-Gudrunsage die Schlacht auf dem Wülpenwert und deren Helden als Folie für eine Feldschlacht Alexanders heran, während anderseits wiederum die Einschaltung mancher biblischen Beziehungen seine Hand verrät. Alberich hat als Hauptquelle den Valerius, den sonst von den mittelalterlichen Dichtern bevorzugten Leo dagegen nur als Nebenquelle benutzt. Aber er bindet sich an keinen von beiden. Gleich im Anfang beseitigt er ihre dem griechischen Original entsprechende Erzählung, daß Alexander von dem ägyptischen Zauberer Nektanebus in Gestalt des Gottes Ammon mit Olympias gezeugt sei, ja, er brandmarkt das im Anschluß an die Weltgeschichte des Orosius ausdrücklich als grobe Lüge. Auch im folgenden scheidet nun Alberich-Lambrecht Wunderbares und Heidnisches aus, rückt Alexanders Kriegstaten energisch in den Vordergrund, verwebt hier Züge aus den Berichten der Historiker mit in die Darstellung des Romans und zieht Alexander und seine Mannen mehr in den Vorstellungskreis der mittelalterlichen Heldendichtung. Dazu gehört auch das Herausarbeiten von Einzelkämpfen, das Zuspitzen des Perserkrieges auf eine persönliche Fehde des Alexander gegen Darius wegen der schmählichen Tributforderung und die merkwürdigste von allen Änderungen, das Zusammenziehen der Schlachten bei Issus und bei Gaugamela zu einer großen Entscheidungsschlacht, in der Alexander dem Darius im Zweikampf höhnend den Tribut damit zahlt, daß er ihm das Haupt abschlägt. „Da war die Volksschlacht beendigt. So sagt uns Meister Alberich und der ehrenwerte Pfaffe Lambrecht. Dies Lied ist wahr und richtig. Hier dünkte es sie beide genug zu sein; nun ist's Zeit, davon abzulassen.“ So endigt die Vorauer Handschrift, die einzige, die uns diese Fassung der Alexanderdichtung überliefert hat. Sie hat kurz zuvor zweifellos ein Stück aus der Schlachtschilderung übersprungen,

und die Schlußworte können den Verdacht nahelegen, daß hier ein Schreiber auf eigene Faust mit der erfundenen Tötung im Zweikampf die Geschichte gewaltsam zu Ende geführt hätte. Aber man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß gerade dieser Ausgang schon lange vorher, schon von der ersten Tributforderung des Darius an vorbereitet und ausdrücklich in Aussicht gestellt worden ist. Eher könnte man fragen, nachdem wir Lambrechts willkürliche Quellenbehandlung im „Tobias" kennen gelernt haben, ob nicht doch etwa Lambrecht dem vielleicht unvollständigen französischen Gedicht den Abschluß durch diesen Zweikampf gegeben habe. Denn der Gedanke an die Tötung des Darius durch Alexander wird den Worten des Makkabäerbuches I, 1 *percussit Alexander ... Darium* entstammen, und nur Lambrecht, nicht Albrich erwähnte im Eingang das Makkabäerbuch. Ihm müßten dann auch die vorangegangenen Hinweise gehören, soweit sie sich auf Darius' Tod durch Alexanders Hand beziehen. Aus den französischen Dichtungen, die die uns erhaltenen Strophen von Albrichs Werk im 12. Jahrhundert in anderen Versformen bearbeitet und fortgesetzt haben, zuerst in Zehnsilbnern, die schon lange vor dem Schluß der Vorauer Redaktion abbrechen[1]), dann in Alexandrinern, die den ganzen Roman umfassen[2]), sind keine entscheidenden Merkmale für den Umfang des Originalgedichtes gewonnen worden.

Auch Lambrechts Arbeit ist erneuert und unter Beseitigung ihres Schlusses fortgeführt worden. Die Straßburger Sammelhandschrift überliefert einen fünfmal umfänglicheren Text der Dichtung[3]),

---

[1]) Hrsg. v. P. Meyer, *Alexandre le Gr.* I, S. 17f.

[2]) *Li Romans de Lambers li tors et de Alexandre de Paris*, hrsg. v. H. Michelant. Stuttg. 1846. Meyer a. a. O., S. 59f.

[3]) Abdruck der Vorauer Hs. bei Diemer, *D. Ged.*, S. 183ff., der Straßburger bei Maßmann, *D. Ged.*, S. 64ff. *Alexander vom Pfaffen Lamprecht, Urtext und Übersetzung nebst geschichtlichen und sprachlichen Erläuterungen, sowie der vollständigen Übersetzung des Pseudo-Kallisthenes und Auszügen aus den latein., französ., engl., persischen und türkischen Alexanderliedern* v. H. Weismann. 2 Bde. Frankf. a. M. 1850. *Lamprechts Alexander nach den drei Texten mit dem Fragment des Alberic v. Besançon und den lat. Quellen* hrsg. v. K. Kinzel. Halle 1884 (Germanist. Handbiblioth. VI). Zum Verhältnis der Hss.: Harczyk, ZfdPh 4, 1ff.; Kinzel, ebenda 10, 14ff. Die oben vorgetragene Auffassung vom Verhältnis der beiden Redaktionen und ihrer Stellung zu den Quellen ist begründet von Wilmanns, Gött. gel. Anz. 1885, S. 298f.; Alwin Schmidt, *Über das Alexanderlied des Alberic von Besançon und sein Verhältnis zur antiken Überlieferung.* Diss. Bonn 1886. Theod. Hampe, *Die Quellen der Straßburger Fortsetzung von Lamprechts Alexanderlied und deren Benutzung.* Bremen 1890. Zur Veränderung der Reimtechnik in der Straßburger

der zunächst Lambrechts Verse einer glättenden und verbreiternden Bearbeitung unterzieht. Einige mittelfränkische Reime und härtere Assonanzen, veraltete und dialektliche Ausdrücke werden zugunsten der rheinfränkischen Mundart des Bearbeiters beseitigt, zu stark gefüllte Verse in mehrere aufgelöst, die Reimpaare nicht selten gebrochen, das Ganze auf eine um mehrere Jahrzehnte jüngere Technik gebracht, dabei auch inhaltlich einiges weiter ausgeführt, seltener durch neue Züge vermehrt. In der Fortsetzung, die hinter der Vorbereitung zu Alberich-Lambrechts Entscheidungsschlacht einsetzt, folgt dieser *Straßburger Alexander* im Gegensatz zu Lambrecht-Alberich der Historia de proeliis als Hauptquelle[1]) und zieht den Valerius nur gelegentlich daneben heran. Verse aus Lambrechts Erzählung der Entscheidungsschlacht verwertete er an der viel späteren Stelle, an die er diese der Historia gemäß rückt; sonst zeigen schon Veränderungen des Reimgebrauchs, daß die Straßburger Fortsetzung nicht mehr auf Lambrecht fußt. Auch der streng heroische Charakter des alten Gedichtes bleibt nicht gewahrt. Der Briefwechsel wird in breiter Ausdehnung aufgenommen, und in ihm kommen nun besonders auch die märchenhaften Reiseerlebnisse Alexanders zur Geltung, seine Begegnung mit den wunderlichsten Völkern, Tieren, Vögeln und Pflanzen. Die Erzählung von Darius' Ende ist im Einklang mit der Historia stark sentimental gefärbt. An zwei Stellen greift der Dichter über die Historia und ihre Quelle durch die Einlegung erotischer Motive hinaus, die auch orientalischer und französischer Überlieferung bekannt sind, die anmutige, hübsch ausgeführte Erzählung von Alexanders und seiner Krieger Begegnung und seligem Liebesleben mit den waldentsprossenen Mädchenblumen und ein minder erfreuliches kleines erotisches Anhängsel an die Episode von Alexander und der Königin Candace.[2]) Im letzten Teil verläßt der Dichter die Historia ganz, um in freiem Anschluß an das *Iter ad paradisum* zu erzählen, wie der Weltbezwinger schließlich

---

Fortsetzung s. Zwierzinas Bemerkungen, ZfdPh 33, 426f.; Joris Vorstius, *Die Reimbrechung im frühmhd. Alexanderliede.* Diss. Marburg 1917; Joach. Kuhnt, *Lamprechts Alexander. Lautlehre und Untersuchung der Verfasserfrage nach den Reimen.* Greifswalder Diss. Halle 1915 (V moselfränkisch, S südhess.-nass.). Stilistische Unterschiede bemerkt Ehrismann, ZfdWortforsch. 2, 142f. — Vgl. ferner H. Becker, *Zur Alexandersage.* Festschrift des Kgl. Friedrichskollegiums in Königsberg 1892.

[1]) Und zwar in Rez. I, während Alberich-Lambrecht die interpolierte Fassung (Rez. II—III) benutzt.

[2]) Wilmanns, *Alexander und Candace,* ZfdA 45, 229ff.

noch mit einer erlesenen Schar auszieht, um auch das Paradies zu gewinnen. Aber hier findet er die Grenze seiner Macht. Statt des Tributes wird ihm aus der unbezwingbaren Umwallung ein wunderbarer Edelstein herausgereicht, den auf der Wage keine Last Goldes emporzuziehen vermag, während er, mit einem Krümchen Erde bedeckt, leichter wiegt als eine Feder; eine Mahnung an das jähe Ende, welches das Grab aller seiner Macht und aller seiner Unersättlichkeit bereiten wird. Der deutsche Dichter hat dies Bild als solches nicht verstanden, er hat es entstellt; die Moral aber hat er lebhaft aufgegriffen, und selbständig bringt er die ganze Paradiesfahrt von vornherein unter ihren Gesichtspunkt. Er schilt seinen Helden wegen solch frevelhaften Unterfangens einen tobenden Wüterich, der an Unersättlichkeit der Hölle gleicht, er steigert geschickt den Eindruck von der Größe des Unternehmens durch Einführung eines Streites zwischen abmahnenden besonnenen Alten und draufgängerischen Jungen, durch Vermehrung der zu überwindenden Gefahren, durch Kontrastierung der heiteren Ruhe der von der Paradiesmauer umfriedigten Seligen und der überheblichen Drohungen der draußenstehenden Krieger, um dann die Deutung des Steinsymbols zu einer eindringlichen Bußpredigt gegen den als die Todsünde der Avaritia gefaßten titanischen Machthunger des Welteroberers zuzuspitzen, den Übermenschen in die gottgewollten Grenzen der Menschheit zurückzuweisen und das ganze Gedicht schließlich in das geistliche Zeitthema „Memento mori" ausklingen zu lassen.

Im 14. Jahrhundert ist in die Kompilation einer Weltchronik, die eine Basler Handschrift überliefert, auch der stark entstellte Text einer Fassung des Alexanderliedes aufgenommen[1]), welche neben dem deutschen Gedicht selbständig die Historia de proeliis herangezogen und nach dieser besonders auch die von Lambrecht ausdrücklich verworfene Nektanebusfabel statt seiner Erzählung eingesetzt hat. Dieser *Baseler Alexander* hat im übrigen Lambrechts Dichtung in einer Gestalt benutzt, die zwischen der Vorauer und der Straßburger Handschrift steht, und auch in der Fortsetzung bietet er bei allen Entstellungen doch hier und da älteres als der Straßburger Text, so auch in der Erzählung vom Edelstein auf der Wage. Andere Dichter

[1]) *Die Baseler Bearbeitung von Lambrechts Alexander* hrsg. v. R. M. Werner, Lit. Ver. CLIV (1881). Werner, *Die Baseler Bearb. v. L.s Al.* Wien 1879. Kinzel, ZfdPh 10, 47ff.; 11, 385ff.; 14, 380ff. Reblin, *zur Baseler und Straßburger Rezension von L.s Al.* Progr. Neubrandenburg 1889. Christensen, *Beiträge zur Alexandersage.* Progr. Hamb. 1883.

haben die Bearbeitung des beliebten Stoffes aufs neue nach den lateinischen Quellen vorgenommen. Rudolf v. Ems, der Lambrechts Werk erwähnt, es aber wegen seiner veralteten Technik ablehnt, hat sich an Curtius, die Historia und Nebenquellen gehalten. Ihm waren schon zwei Alexanderdichter der Blütezeit vorangegangen, die wir nur aus seiner Erwähnung kennen, Berthold von Herbolzheim, der für den Zähringer (Herzog Berthold V.) einen Alexander gedichtet, aber kaum den zehnten Teil des Stoffes gekannt habe, und Biterolf, Rudolfs „Freund", den man mit einem im Wartburgkrieg auftretenden thüringischen Dichter dieses Namens gleichgesetzt, jedoch auch vermutungsweise nach Alemannien verwiesen hat[1]); und noch gegen Ende desselben Jahrhunderts reimte Ulrich von Eschenbach seine breite Alexandreïs nach der auf Curtius fußenden lateinischen Dichtung des Walther v. Chatillon und der Historia. Im 14. Jahrhundert folgte der Österreicher Seifried mit einer Dichtung nach der Historia, der Alexander der *Wernigeroder Handschrift*[2]) mit einer Bearbeitung der wiederum aus der Historia geflossenen lateinischen Distichen des Quilichinus von Spoleto. Daneben wurde in demselben Jahrhundert eine prosaische Verdeutschung von Leos Erzählung in den „Seelentrost" aufgenommen, und im 15. Jahrhundert übersetzte Johannes Hartlieb eine aus Leo, der Valeriusepitome und der Geschichte des Orosius kompilierte lateinische Handschrift in eine Prosa, die ebenso wie der beliebte Seelentrost auch durch den Druck weite Verbreitung fand.[3]) Nehmen wir hinzu, daß auch die lateinische Historia mehrfach gedruckt wurde, daß die Geschichte Alexanders aus Leos Darstellung auch in Chroniken, wie die des Ekkehard v. Aura, des Otto v. Freising, des Twinger v. Königshofen, die Fortsetzungen von Rudolfs Weltchronik, die Historienbibeln Eingang fand, so sehen wir, wie lebendig das Interesse an diesem vielseitigen Stoff das ganze Mittelalter hindurch geblieben ist.

Die Bedeutung der Lambrechtschen Dichtung liegt nicht nur darin, daß sie diesen Stoff zuerst der deutschen Literatur zugeführt hat; sie ist überhaupt das erste deutsche Buchepos weltlichen Inhalts und das erste Gedicht, welches zwar noch nicht dem Stil, aber dem Inhalt französischer Dichtung den Eingang in Deutschland

---

[1]) Zacher, ZfdPh 10, 97f. Baesecke, ZfdA 50, 381. Schröder, ZfdA 51, 152f.

[2]) *Der große Alexander der Wernigeroder Hs.* hrsg. v. Gust. Guth. DT XIII. Berlin 1908.

[3]) S. Hirsch, *Alexanderbuch des J. H.* Pal. 82.

eröffnet hat. Ihre Wirkung erstreckte sich über die Rheinlande hinaus ins bayrische Sprachgebiet. Schon ehe Lambrechts Alexander in die Vorauer Handschrift aufgenommen wurde, kannte ihn ein bayrischer Dichter[1]), der mit der Bearbeitung eines anderen französischen Epos denselben Weg einschlug wie der mittelfränkische Geistliche: der Pfaffe Kônrad im deutschen Rolandslied.

§ 12.

Das Rolandslied.

Karl der Große, der als der gewaltigste christliche Kaiser dem Mittelalter eine ungleich verehrungswürdigere Herrschergestalt war als der nicht ohne Scheu vor seinem Heidentum angestaunte *wunderlîche Alexander*, lebte in Deutschland in mancherlei sagenhaften Erinnerungen fort. Er galt vor allem als das unerreichte Vorbild des weisen und gerechten königlichen Richters. Sprichwörtliche Redensarten, Ortssagen, Geschichtsfabeln zeugen davon, daß die Erinnerung an den großen Kaiser dem deutschen Volksbewußtsein nicht verloren gegangen war; aber das deutsche Heldenlied hat sich seiner Taten nicht bemächtigt. Dagegen ist er bei den romanisierten Westfranken, die ihn ganz als den ihrigen in Anspruch nahmen, zum eigentlichen Mittelpunkt ihrer Heldendichtung geworden.[2]) Das bedeutendste der altfranzösischen Nationalepen, die *Chanson de Roland*[3]), knüpft an Karls spanischen Feldzug vom Jahre 778 an. Im Jahre zuvor hatten ihn auf dem Maifeld zu Paderborn sarazenische Abgesandte aus Saragossa, Gegner des Omajjaden Abdurrahman, zum Eingreifen in die spanischen Unruhen veranlaßt. Karl drang über die Pyrenäen bis an den Ebro vor, eroberte Pampeluna, kehrte aber von einem Zuge gegen Saragossa zurück, nachdem ihm von dort die Veranlasser seiner Heerfahrt Geiseln geschickt hatten. Bedenkliche Veränderungen der politischen Lage bestimmten ihn, den Rückzug anzutreten. Beim Überschreiten

[1]) Kinzel, *Alexanderlied*, S. LIXf. Was Wilmanns, ZfdA 50, 137f., für die Bekanntschaft Konrads auch mit der Fortsetzung der Lambrechtschen Dichtung beibringt, scheint mir nicht zwingend.

[2]) Gast. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris 1865.

[3]) *La Chanson d. R. Texte critique, Traduction, Introduction, Notes, Variantes, Gloss.* p. L. Gautier. Tours 1872. *La Chanson d. R. nach der Oxforder Hs.* hrsg. v. Th. Müller[2] 1878. — *Das afr. Rolandslied. Krit. Ausg.* v. Stengel. I. 1900. *La Chanson d. R.* ed. Gröber. Straßb. 1908. — *Das Rolandslied, übersetzt* v. Wilh. Hertz[2]. Stuttg u. Leipz. 1874. — J. Bédier, *Les légendes épiques*, T. III (Paris 1912), S. 183f.

der Pyrenäen fiel die ganze Nachhut seines Heeres einem Überfall der Basken zum Opfer; die meisten seiner Hofleute blieben im Kampf, unter ihnen auch *Hruodland,* Markgraf der Bretagne. Diese Ereignisse sind in der französischen Dichtung so miteinander verknüpft worden, daß Marsilie, der heidnische König von Saragossa, den siegreich in Spanien vorgedrungenen Kaiser Karl durch ein betrügerisches Versprechen unter Sendung von Geiseln und reichen Geschenken zum Abzug bewegt, um dann die Nachhut, die unter Roland und anderen der besten Paladine dem kaiserlichen Heere folgte, mit gewaltiger Übermacht im Paß von Ronceval zu überfallen und nach heldenmütiger Gegenwehr bis auf den letzten Mann niederzumachen. Die poetische Ausgestaltung beseitigt das Unrühmliche der Niederlage des großen Kaisers, indem sie die Größe seiner spanischen Eroberungen steigert, den Fehlschlag des Unternehmens und das Gelingen des sarazenischen Betruges einem Verräter aus seiner Umgebung in die Schuhe schiebt und den Kaiser an diesem wie an den Sarazenen ein blutiges Strafgericht vollziehen läßt, vor allem aber, indem sie allen Nachdruck auf das Heldentum der Kämpfer von Ronceval legt und den herrlichsten von ihnen, Roland, in den Mittelpunkt des Ganzen rückt. Auf Roland spitzt sie auch das Verratmotiv zu; die persönliche Feindschaft und Rachsucht seines Stiefvaters Genelun ist es, die diesen zum heimlichen Verbündeten der Sarazenen und zum Urheber des tückischen Planes macht, der den besten Teil des eigenen Heeres vernichtet, nur um Roland zu treffen. In dieser Gestalt berichtet die altfranzösische Chanson de Roland im Anfang des 12. Jahrhunderts die Sage. Der Pfaffe Konrad hat die Zehnsilbner-Laisses des französischen Liedes in deutsche Reimpaare frei umgedichtet.[1]) Über die Entstehung seiner Arbeit sagt Konrad am Schlusse, Herzog Heinrich und die Herzogin, „eines mächtigen Königs Kind" haben ihn dazu veranlaßt. Jener hat das in Frankreich geschriebene

---

[1]) Große Bruchstücke einer Straßburger Hs. (rheinfränkisch) gedruckt bei Schilter, *Thesaurus antiquitatum Teutonicarum* (1726). Nach der Heidelberger Hs.: *Ruolandes liet* v. W. Grimm. *Mit den Bildern der pfälzischen Handschrift.* Göttingen 1838. *Das Rolandslied*, hrsg. v. K. Bartsch, (*Deutsche Dichtungen des Mittelalters.* Bd. 3). Leipz. 1874. Vgl. Bartsch, Germ. 19, 385ff. Bruchstücke einer Schweriner Hs. abgdr. v. Lisch, Jahrbücher des Ver. f. mecklenburg. Gesch. (1836), S. 152ff.; v. Grotefend, Quartalber. desselben Vereins 57 (1892), S. 3f., vgl. Glöde, Germ. 37, 367; (ohne Kenntnis dieser Veröffentlichung wiederholt ZfdA 50, 382f.). Mfr. Erfurter Bruchst. abgedr. v. Liersch, ZfdPh 10, 485f.

Buch auf die Bitte seiner Gemahlin herbeischaffen lassen. Dieser Fürst gleicht nach Konrads Urteil dem König David wie kein anderer; mit Gottes Hilfe hat er alle seine Feinde überwunden, die Christen geehrt, die Heiden bekehrt; seiner Tapferkeit und seiner Frömmigkeit, dem Ansehen, der Zucht und der ehrbaren Fröhlichkeit seines Hofes spendet der Dichter volles Lob, wenn auch nicht ohne den bescheidenen Hinweis, daß Heinrich für jede Versäumnis einst vor Gott werde Rechenschaft ablegen müssen. Obwohl dies Lob an und für sich am besten auf Heinrich den Löwen nach seiner Heirat mit Mathilde von England (1167) passen würde, scheitert doch diese von Lachmann und Grimm angenommene Beziehung vor allem an Konrads primitiver Reim- und Verstechnik und an dem Verhältnis seiner Dichtung zur Kaiserchronik. Sein gepriesener Herr muß des Löwen Vater, Herzog Heinrich der Stolze v. Bayern sein, der im Jahre 1127 die damals zwölfjährige Tochter des 1125 zum König, 1133 zum Kaiser gekrönten Lothar v. Supplinburg heiratete und 1139 starb. Engere Zeitgrenzen für Konrads Dichtung gewinnt man noch, wenn man Herzog Heinrichs Interesse für das Rolandslied mit einer Reise in Zusammenhang bringt, die er im Jahre 1131 nach Paris unternommen hat, und wenn man die Bezeichnung der Herzogin als Königskind nur in der Zeit vor ihres Vaters Kaiserkrönung für möglich hält. Eine befriedigende Erklärung für Heinrichs Bezeichnung als Heidenbekehrer hat sich freilich noch nicht gefunden, auch nicht durch ihre Deutung als inhaltsleere Formel.[1])

Die Chanson de Roland ist das wertvollste Erzeugnis der altfranzösischen Heldendichtung, von besonderem Interesse auch deshalb, weil sie uns die Umbildung germanischen Reckentums ins Französische lebendig veranschaulicht. Es ist das alte germanische kampffrohe Ungestüm, der alte bis ans Ende unnachgiebige Heldentrotz, der uns in Karls Paladinen entgegentritt, vor allem in Roland, seinem Liebling, der zu stolz ist, um in äußerster Bedrängnis auch nur den rettenden Hilferuf ins Horn zu stoßen. Die alten Ideale der Heldenehre und der Vasallentreue sind die Leitsterne dieser Helden, und Treue um Treue gilt auch für den König, der keinen Beschluß faßt ohne den Rat der Vasallen, und der ihren Tod rächt mit Einsetzung des eigenen Lebens. Den Getreuen ist der Treulose

---

[1]) Zur Datierung und Heimat: Scherer, ZfdA 18, 304f.; Schröder, ZfdA 27, 70ff.

entgegengestellt, dessen Verrat der unüberwindliche, sorglose Held zum Opfer fällt wie Siegfried. Aber diesen alten germanischen Idealen haben sich neue hinzugesellt, die dem germanischen Epos fremd sind, das christliche und das vaterländische. Die Sache, für die sie kämpfen, ist die gerechte, denn sie streiten für den wahren Gott gegen die heidnischen Abgötter; Ausrottung oder Unterwerfung und Taufe ist das Schicksal, das sie den Sarazenen bereiten. Vor Gott werfen sie sich nieder im Gebet, ehe die Schlacht beginnt; Heiligenreliquien im Schwertknauf geben der Waffe die Kraft; der sterbende Held empfiehlt Gott in reumütigem Sündenbekenntnis die Seele, und der Engel empfängt sie, um sie ins Paradies zu geleiten. Karl selbst ist der oberste Gottesstreiter. Wie im althochdeutschen Ludwigslied Gott selbst mit dem Frankenkönig verkehrt, so schickt er ihm hier seinen Boten, den Engel Gabriel. Der steht nachts zu Häupten des Schlummernden als Wächter und läßt ihn in Träumen Zukünftiges ahnen; in höchster Kampfnot feuert er ihn persönlich an, und zum Schluß reißt er den streitmüden, in den Kummer um den geliebten Roland versunkenen Greis durch den harten göttlichen Befehl empor zu neuen Kämpfen für die bedrängten Christen. In Karl aber gipfelt auch der vaterländische Gedanke. Denn dieser Auserwählte Gottes ist der Franzosenkaiser, die Treue seiner Mannen wird gestützt durch die Liebe zum „süßen Frankreich" und ihr Kampf um die Heldenehre wird zum Kampf um die Gloire des Vaterlandes. Alle diese Ideale, die den Heroismus Rolands, des hochgemuten Heißspornes, Oliviers, des besonneneren Freundes, Bischof Turpins, des waffenfrohen Gottesmannes, zu reinster Höhe erheben, versinken bei Rolands Stiefvater Genelun in dem Abgrund der einen verzehrenden Leidenschaft blindwütiger Rachgier. Auf einen bloßen Verdacht hin, dessen offenkundige Haltlosigkeit Roland mit Recht verlacht, läßt er Ehre und Treue, Christentum und Vaterland fahren, scheut er vor dem niederträchtigsten Verbrechen am eigenen Volk nicht zurück, nur um seinem Haß gegen den Einen Genüge zu tun. Und dabei beansprucht er noch, daß sein feiger Verrat als rechtmäßige Rache straflos bleibe, und die meisten der übriggebliebenen Vasallen stimmen ihm zu.

Der dichterische Stil der Chanson steht mit ihrer metrischen Form in organischem Zusammenhang. Jede Laisse bildet ein Ganzes für sich; durch das gleichmäßige Auslaufen aller ihrer Verse auf ein und dieselbe Assonanz wird sie zu sinnfälliger Einheit zusammengefaßt, von der folgenden durch den Klangwechsel und zudem noch

durch den stark wechselnden Umfang der Versreihen geschieden. Das läßt die Erzählung zu keinem gleichmäßigen Fluß kommen, begünstigt dagegen die bildhaft einheitliche Darstellung der einzelnen Situation. In dieser liegt die stilistische Stärke des Dichters. Er sieht den einzelnen Vorgang so lebendig vor Augen, daß er ihn meist im Präsens darlegt, als hätte er seinen Zuhörern ein Bild zu erläutern. Die umgebende Szenerie, die äußere Erscheinung und die Gebärden des Handelnden werden mit scharfem Blick für das Charakteristische skizziert; so verbinden sich Rede und Handlung mit starken Eindrücken und Stimmungswerten. Bezeichnend ist dabei für den Franzosen die starke Betonung der bedeutungsvollen Geste, wenn diese auch in manchen Fällen altgermanischer Rechtssymbolik entspringt. Wenn Karl auf seinen typischen Platz unter dem Fichtenbaume im Rat auf Antwort sinnt, hebt er die Hände gen Himmel, während er das Haupt senkt. Den Eindruck, den eine Rede auf ihn macht, verrät das Streichen des Bartes, das Drehen des Schnurrbartes; vor dem Kampf zieht der König den Bart über die Brünne hervor und die Barone folgen seinem Beispiel. Die Überreichung von Handschuh und Stab an den Königsboten ist ein wichtiger Akt, und von schlimmer Bedeutung ist es, daß Genelun dabei den Handschuh fallen läßt. In großer Szene schüttelt der über die Botschaft ergrimmte Heidenkönig den Speer, während Genelun zur Antwort bedeutungsvoll das Schwert zwei Finger breit aus der Scheide zieht. Eins der eindrucksvollsten und schönsten Bilder gibt die Laisse von Rolands Tod. Der todwunde Held hat sich mit Vorbedacht den Ort zum Sterben ausgesucht. Er hat sich unter eine Fichte gelegt, das Gesicht dem Feindesland zugekehrt, damit man auch in seinem Leichnam noch den Sieger erkenne. Nun zieht, wie es ja Sterbenden geschieht, im Fluge noch einmal sein ganzes Leben vor seinem Geiste vorüber, alle die Länder, die er erobert hat, das süße Frankreich, Karl, sein Herr, der ihn auferzogen hat, schließlich auch seine eigenen Verfehlungen. Für diese ruft er die Gnade Gottes an. Dann hebt er seinen Handschuh zu Gott empor; der Engel Gabriel empfängt das Pfand des getreuen Dienstmannes aus dessen Hand, und Roland neigt sein Haupt zum Tode.

Gegenüber diesem plastischen Herausarbeiten der einzelnen epischen Akte wird ihre innere Verknüpfung und die psychologische Motivierung selbst der entscheidenden Momente der Erzählung vernachlässigt. Daß Roland für eine gefährliche Botschaft, zu der

er sich selbst erboten hatte, seinen Stiefvater empfiehlt, reicht nicht aus, um dessen fürchterlichen Racheplan glaubhaft zu begründen, um so weniger, als Genelun bei seinem Eintreten für die friedlichen Absichten des Heidenkönigs die Botschaft an ihn eigentlich gar nicht für so gefährlich halten kann, und nicht glaublicher erscheint es, wie der weise Karl diesem verzagten Rachsüchtigen nach dessen unverhohlener Drohung noch die alleinige Führung einer Unterhandlung anvertrauen kann, von der der Erfolg des Krieges und das Schicksal des ganzen Heeres abhängt, ja wie er auch später noch seinem Rat über die Anordnung des Rückmarsches folgen kann, der Roland und seine Getreuen dem Schlimmsten aussetzt. In andrer Weise wird das Ineinandergreifen der Erzählungsakte durch die Paralleltiraden geschädigt. Das einzelne poetische Motiv beschäftigt den Dichter so lebhaft, daß er gelegentlich dasselbe Thema in zwei, selbst drei Strophen variiert, eine im Zusammenhang mit der Laisseform entwickelte eigentümliche Fortbildung des altgermanischen Stilmittels des Parallelismus und der Variation. Es ist, als wenn ein Maler seine verschiedenen Ausführungen desselben Vorwurfs nebeneinander stellt. Dabei war auch denen, die das Gedicht fortpflanzten, lockende Gelegenheit zu eigenen Versuchen gegeben, und das Mittel, das eigentlich die großen Momente der Erzählung mit besonderem Nachdruck betonen sollte, schädigt schließlich nicht nur deren zusammenhängenden Verlauf, sondern auch den nachhaltigen Eindruck des Einzelbildes. Auch größere Einschübe werden durch die lockere Fügung des Ganzen begünstigt. So wurde eine große Episode von Karls Kampf gegen den Heidenkönig Baligant und sein Heer in die Erzählung von Karls Rache da, wo ihr Verlauf nach Vernichtung der Streitkräfte des Marsilies zum Strafgericht über Genelun drängt, als eine durch nichts begründete und die Situation störende Retardierung eingelegt. Solches allmähliche Anschwellen ist ja ein typischer Vorgang beim Heldenepos, aber die französische Form fordert besonders dazu heraus. Dabei führt auch das französische Streben nach starken Wirkungen zu einem Steigern und Überbieten, das nicht selten in maßlose Übertreibungen ausartet.

Der Pfaffe Konrad hat die Chanson, wie er berichtet, zuerst ins Lateinische und von da ins Deutsche übertragen.[1]) Er ver-

---

[1]) Über eine Spur dieser Durchgangsstufe in K.s Syntax s. Behaghel, ZfdWortf. 10, 32f.

sichert, nichts zugesetzt und nichts fortgelassen zu haben. Das ist nun freilich nicht richtig. Er ist im Gegenteil mit seiner Quelle sehr frei umgegangen, und das mußte sich schon ungewollt ergeben, indem er sie in den ihm allein geläufigen Stil der geistlichen und volkstümlichen deutschen Reimpaardichtung umsetzte.[1]) Er stellte einen fortlaufenden breiten Fluß der Erzählung her, in dem die scharfen Umrisse der Einzelstrophen sich auflösten, Parallelstrophen ineinander schmolzen und manche scharf geschaute Situationsskizze spurlos untertauchte. Für die Kampfschilderungen hatte ihm die heimische Volksepik mancherlei Material zu abweichenden und mannigfaltigeren Ausführungen geprägt. Er trägt auch einmal eine flüchtige Beziehung auf eine Gestalt der nationalen Heldensage, den alten Wate hinein, vielleicht durch seine Erwähnung in Lambrechts Alexander an ihn erinnert, wie er auch des „wunderlichen Alexander“ selbst gedenkt und zum Einschieben einer überlangen Aufzählung heidnischer Völker, die dem Aufgebot König Marsilies folgen, augenscheinlich durch ein ähnliches Verzeichnis bei Lambrecht angeregt ist. Deutschen Stämmen verschafft er gern ehrenden Anteil an Karls Kämpfen; für Waffen und prächtige Ausstattung der Helden äußert er durch selbständige Ausführungen Interesse. Was aber seiner Dichtung vor allem ein eigenes Gepräge gibt, ist das Herausarbeiten, die Verstärkung und selbständige Vermehrung der geistlichen Beziehungen. Der Charakter der Chanson bleibt doch bei aller kirchlichen Frömmigkeit seiner Helden ein streng heroischer. Konrad dagegen mischt den Stil der Legende hinein. Auf die Überwindung des Heidentums durch das Christentum ist seine ganze Auffassung des Stoffes eingestellt. Die Chanson führt uns mitten in die kriegerischen Ereignisse in Spanien, in die Bedrängnis König Marsilies hinein. Der deutsche Dichter bringt von vornherein den Gegenstand durch eine besondere Einleitung unter seinen frommen Gesichtspunkt. Der Heilige Geist soll ihm helfen zu berichten, wie Karl sich das Gottesreich durch Überwindung der Heiden gewonnen hat. Der Kaiser ist von tiefem Schmerz erfüllt über das Heidentum in Spanien. Oft fleht er, wenn alles schläft, in inbrünstigem Gebet unter Tränen zu Gott, daß er die Heiden aus ihrer Geistesnacht erlösen möge. Da erscheint ihm einst

[1]) Verhältnis zur Quelle und Stil: Golther, *Rolandslied des Pfaffen K.* München 1887. — Thamhayn, *Über den Stil des deutschen Rolandsliedes nach seiner formalen Seite.* Diss. Halle 1884. Br. Baumgarten, *Stilistische Untersuchungen zum deutschen Rolandsl.* Halle 1899.

der Engel mit der Verkündigung, daß Gott ihn erhört und zum Bekehrer Spaniens ausersehen habe. Seinem Gebote folgend, bereitet er die Heerfahrt vor. Er beruft seine zwölf Getreuen, die keuschen und reinen Helden, die den Leib für die Seele feil führten und nichts Höheres erstrebten, als sich durch den Märtyrertod das Himmelreich zu verdienen. Die Märtyrerkrone stellt ihnen Karl in Aussicht, wenn sie jetzt dem himmlischen Kaiser den Dienst für das Lehen ihres Lebens leisten, das er ihnen gegeben hat. Alle sind bereit. Begeistert folgen ihnen ihre Mannen; sie heften das Kreuz auf ihr Gewand. In feierlicher Ansprache vor versammeltem Kreuzheer weist der Kaiser noch einmal auf den hundertfältigen himmlischen Lohn für das Opfer des Lebens hin, und der Erzbischof Turpin hält dem Heer eine Predigt von der doppelten Bedeutung des Kreuzes als dem tröstlichen Zeichen des Sieges über den Teufel und dem verpflichtenden Zeichen für die Nachfolge Christi. So sind diese deutschen Einleitungsszenen getragen vom Geiste der Kreuzzüge und von den Gedanken der Kreuzzugspredigten; die Ideale der Märtyrerlegende und des Heldenepos verschmelzen sich dem deutschen Dichter in der Gestalt des Kreuzritters, die uns hier zum erstenmal in der deutschen Literatur begegnet, das französisch vaterländische Ideal aber verschwindet hinter ihnen. Bei allem Interesse für das Heroische seines Stoffes drängt es ihn doch, vor allem die geistliche Seite des Kreuzrittertums durch die ganze Dichtung hin zur Geltung zu bringen. Immer wieder wird der Kampf seiner Helden um die Märtyrerkrone als treibendes Motiv betont. Beratungsszenen, Ansprachen, Gebete werden in dieser Richtung im Stil erbaulicher Legendendichtung über die Quelle hinaus frei ausgeführt oder auch ganz selbständig eingelegt. Um auch das Bekehrungsmotiv stärker herauszuarbeiten, führt Konrad die schön gezeichnete Figur eines ehrwürdigen alten Bischofs ein, der als friedlicher Glaubensbote den gebrechlichen Leib unter die grimmen Heiden wagen will, ein streng geistliches Gegenstück zu dem tapfer dreinschlagenden Erzbischof Turpin. Demselben Motiv dient anderseits eine Verschärfung des Gegensatzes zwischen den beiden Religionen mit frei ausgeführten Schilderungen vom abgöttischen Treiben der Heiden und der Machtlosigkeit ihrer Götzen gegen den wahren Gott und seine Vorfechter. Die Würde des priesterlichen Amtes bringt Konrad in der Erzählung gern zur Geltung; von ihrem Gefühl innerlich durchdrungen, hat er die literarische Aufgabe ausgeführt, die ihm seine weltliche Herr-

schaft gestellt hatte, und er bietet seinem Herzog das Lied von Karl und Roland als einen geistlichen Fürsten- und Heldenspiegel dar. Wir dürfen Konrad nach Reim- und Wortgebrauch für einen Bayern halten. In Regensburg wird er am herzoglichen Hof verkehrt haben. Aber seine Dichtung muß früh in die Rheinlande gelangt sein, denn auf diese weist die mundartliche Färbung der Handschriften, die uns sein Werk erhalten haben.[1])

Der üblichen Umdichtung in korrekte Verse und Reime der Blütezeit ist auch das Rolandslied unterzogen worden. Stricker hat in seiner zu einem „Karl" erweiterten Dichtung diese Arbeit ausgeführt. Im Anfang des 14. Jahrhunderts hat dann ein mittelfränkischer Dichter einen Teil seiner umfänglichen „Karlmeinet"kompilation Konrads Roland zugrunde gelegt. Aber auch schon auf die Dichtung der nächsten Folgezeit hat das Werk starke Wirkung geübt. Bot das Alexanderlied dem Zeitalter der Kreuzzüge den willkommenen Ausblick auf die Wunder des Orients, so fesselte das Rolandslied sein Interesse als die erste Darstellung des Kreuzfahrerheldentums und seiner wildbewegten Kämpfe gegen die „heidnischen" Sarazenen. So hat es die Spielmannsepik des ausgehenden 12. Jahrhunderts, so Wolframs Willehalm beeinflußt.

§ 13.

Die Kaiserchronik.

Keine von allen deutschen Dichtungen aber zeigt so enge Beziehungen zu Konrads Werk wie *„die Kaiserchronik"*. Dies merkwürdige Gedicht[2]), weitaus das umfänglichste von allen des frühmittelhochdeutschen Zeitraumes, will die Geschichte der römischen Könige und Päpste von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart erzählen. So beginnt es, nach einer Einleitung über die Gründung Roms und die römische Götterverehrung, mit Julius Cäsar und

[1]) K. Schürer, *Die Sprache der Hs. P des Rolandsl.* Gymn. Progr. Komotau 1887. Joh. Jacobi, *Die Bezeichnung der verschobenen Verschluß- und Reibelaute in den Hss. des Rolandsl.* Diss. Bonn 1904.

[2]) Hrsg. (mit den Fortsetzungen und wichtigen Quellennachweisen im 3. Bd.) von Maßmann, *Der Keiser und der Kunige bůch*, 3 Bde. Quedlinb. u. Leipz. 1849—54. *Die Kaiserschr. nach der ältesten Vorauer Hs.* hrsg. v. Diemer I Urtext. Wien 1849. *Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen* hrsg. v. E. Schröder (Mon. Germ. Deutsche Chron. I) Hann. 1892, vgl. dazu Vogt, ZfdPh 26, 550f; Meier, Literaturbl. 1895, 257f. — Später veröffentlichte Fragmente: ZfdA 42, 271f., 54, 420f.

bricht nach mehr als 17000 Versen in der Geschichte Konrads III., da wo dieser sich auf Bernhards v. Clairvaux Rat zum Kreuzzug entschließt (27. Dez. 1146), plötzlich mitten in der Periode ab, augenscheinlich durch den Tod des Verfassers jählings abgeschnitten. Für einen Teil der deutschen Königsgeschichte hat der Verfasser historische Quellen[1]), das Chronicon Wirceburgense und die Weltchronik des Ekkehard v. Aura (bis 1125) benutzt. Er gibt auch seiner Erzählung insofern einen chronikartigen Charakter, als er ihr die Reihenfolge der Kaiser zugrunde legt und die Regierung eines jeden mit einer genauen Angabe über deren Zeitdauer beschließt. Im übrigen gilt sein Interesse vielmehr der Geschichtsfabel, der Legende und der Novelle als dem historischen Bericht. Diesen unterhaltenden und erbaulichen Erzählungen zuliebe scheut er selbst vor den wunderlichsten Änderungen der historischen Kaiserfolge nicht zurück. Auf seinem weiten Stoffgebiet hat er mannigfaltige Lesefrüchte und sicherlich auch manche mündliche Überlieferung in sehr verschiedener Weise verwertet. Er hat es sogar nicht verschmäht, andere deutsche Dichtungen wörtlich in sein Werk aufzunehmen. Aus dem *Annolied* hat er den ganzen Abschnitt von Cäsar und Augustus mit seinen besonderen deutschen Beziehungen und mit dem Traumgesicht von den Weltmonarchien größtenteils unverändert übernommen (s. o. S. 53 Anm. 5). Ebenso hat er die fromme Novelle von der unschuldig verfolgten und nach mannigfachem Leiden glänzend gerechtfertigten tugendhaften *Crescentia* so, wie er sie in einem auch sonst überlieferten[2]) Gedicht in ungleichen Strophen vorfand, ohne wesentliche Änderungen seiner Arbeit einverleibt. Den Gatten der Heldin, den er Dietrich nennt, und dessen gleichnamigen Bruder nahm er als Vorgänger des Julianus Apostata in die Reihe der römischen Kaiser auf. Das Motiv der keuschen Dulderin hatte für ihn einen besonderen Reiz, es veranlaßte ihn auch zu besonders liebevoller

[1]) Heinr. Welzhofer, *Untersuchungen über die deutsche Kaiserchronik des 12. Jahrh.* München 1874; Die Konrad-Hypothese ebenda S. 57f., vgl. Scherer, ZfdA 18, 298f. Schröder, Ausg. S. 52f.

[2]) In den vielfach ursprünglicheren Kolmarer Bruchstücken ZfdA 40, 312. Eine späte Bearbeitung im *Koloczaer Codex altdeutscher Gedichte* hrsg. v. Mailath u. Köffinger (1817) S. 245; v. d. Hagen, *Gesamtabenteuer*, Bd. I, Nr. VII. — Verfehlter Versuch einer krit. Textherstellung von Schade, *Crescentia*, Berlin 1853. Zu Crescentia, Faustinus und Silvester s. Röhrscheidt, *Studien zur Kaiserchronik.* Diss. Göttingen 1907. Steph. Teubert, *Crescentia-Studien*, Diss. Halle 1916, der annimmt, daß der Verfasser der Ur-Crescentia auch den Faustinianus gedichtet habe.

Ausführung der Geschichte der *Lucretia*, und er schaffte ihr einen Platz in der Kaisergeschichte, indem er den schändlichen Tarquinius kurzer Hand auf den Bösewicht Nero als Kaiser folgen ließ. In der Crescentia ist dies Lieblingsmotiv mit dem Apparat des griechischen Romans, Errettung aus Seenot, Dienstbarkeit in der Fremde, und nach mancherlei Wirren Wiedererkennung und Wiedervereinigung getrennter Familienglieder, ausgestattet. In der Geschichte von Kaiser *Faustinianus*, seiner Gemahlin Mechthild, die wie Crescentia den Verführer abwehrt, und ihren drei Söhnen, Faustinus, Faustus und Clemens ist vollends dieser Typus des griechischen Abenteuerromans mit allem Zubehör ausgeprägt. Der Stoff ist aber im „Faustinianus" auch stark mit geistlichen Elementen durchsetzt. In langen Disputationen wird heidnischer Götter- und Schicksalsglaube durch den Monotheismus überwunden, und das frevelhafte Blendwerk des Zauberers Simon wird durch die höhere Kraft des Apostels Petrus enthüllt. In der Zeit der christlichen Urgemeinde spielt auch die Quelle des Faustinianus, der älteste christliche Roman. Es sind die Pseudoclementinischen Rekognitionen, deren griechische Grundlage ins 2. Jahrhundert zurückreicht und die in einer Übersetzung des Rufinus aus dem 4. Jahrhundert vorliegen. Den Rufinus hat auch die Kaiserchronik benutzt, bald in engerem Anschluß, bald mit weitgreifenden Verschiebungen, Änderungen und Ausgestaltungen, die trotz dem starken Interesse auch des deutschen Dichters für die theologischen Streitgespräche doch besonders der lebendigeren Ausführung der Erzählung dienen und hier auch Erinnerungen aus einer Fassung des beliebten Romans vom Apollonius von Tyrus einflechten. Ganz beherrscht wird dagegen durch eine lange und breite Disputation die Legende vom Papst *Silvester* und Kaiser Konstantin. Diese Apologie des Christentums, die nach der lateinischen Quelle durch Worte und Wunder nur das Judentum besiegt, erweitert der Dichter zu einer Überwindung auch des Heidentums, indem er das Haupt der Opposition, Konstantins Mutter Helena, die nach der Quelle Jüdin ist, einer abweichenden Tradition gemäß als Heidin darstellt, so daß das größte Ergebnis der Disputation, Helenas Taufe, als eine Niederlage des Heidentums erscheint, und diese wird dann noch durch die Bekehrung einer gewaltigen Masse ihres heidnischen Gefolges besiegelt. Welche besonderen Vorstellungen ihn hierbei beherrschten, verrät der Dichter in höchst bezeichnender Weise dadurch, daß er die Vorbereitungen zu der großen Disputationssynode wie einen

Kreuzzug darstellt. Auf der einen Seite das große heidnische Heer der Helena, auf der anderen das christliche des Konstantin, das, nach den für die Kreuzfahrer geltenden Gesetzen ausgemustert, Mann für Mann mit dem roten Kreuz bezeichnet, über das Meer zieht. So wird neben der Geistlichkeit auch das Rittertum in den Dienst der sieghaften Verteidigung des Christentums gestellt.

In diesen und anderen Erzählungen aus den ersten christlichen Jahrhunderten, deren Stoff sich mit dem Jnhalt des mittelfr. Legendars (S. 55) nahe berührt, verrät der Dichter die Enge seines geistlichen Standpunktes, vor allem in der echt mittelalterlichen Bewertung des Wunders. Überall, selbst in den Disputationsakten, ist das Wunder schließlich der entscheidende Beweis und die sicherste Bewährung für den christlichen Glauben. Der heidnische stützt sich dagegen auf Magie und die Wundertätigkeit der Götterbilder, von der Traditionen über die Kunstwerke Roms fabulierten; sie wird aber regelmäßig als Teufelswerk entlarvt und zuschanden gemacht. So steht auch die Geschichte der christlichen Kaiser unter dem Banne klerikaler Geschichtsmache. Die Herrschaft Konstantins ist vielmehr zur Herrschaft des Papstes Silvester geworden, Dietrich von Bern, der Liebling des deutschen Volksepos, ist ihm der *ubel wuotgrimme*, weil er den Papst, der seine Absetzung betrieben, ins Gefängnis geworfen hat, und dieser heilige Mann hat ihn dafür von Teufeln bei lebendigem Leibe in den Berg Vulkan werfen lassen, wo er bis auf den heutigen Tag brennen muß. Die Geschichte Karls des Großen wird beherrscht durch die Wunderlegende von seinem angeblichen Bruder, dem Papst Leo, dem Karl zum Triumph über seine Widersacher verhilft. Ludwigs des Frommen Regierung preist er in hohen Tönen als das goldene Zeitalter des Friedens, der Gerechtigkeit und gottgefälliger Zucht, während Heinrich IV. zum Bild der Verworfenheit wird. Dieser Richtung des Verfassers entspricht auch seine starke Beeinflussung durch die geistliche deutsche Dichtung, die im Stil wie in mancherlei wörtlichen Entlehnungen und Anklängen zutage tritt. Besonders haben Priester Arnolds Siebenzahl[1]), das „himmlische Jerusalem", die Legende vom Veit Spuren hinterlassen. Gegen die Spielleute und die nationale Heldensage verhält er sich feindselig, weil ihre Mären verderbliche Lügen seien.

Trotzdem verdankt er auch ihnen einen guten Teil seiner Kunst.

---

[1]) Vgl. Polzer van Kol, *Pr. Arnolds Siebenzahl*, S. 105f.

Er macht von volksepischen Formeln und Wendungen ausgiebigen Gebrauch, und am Heldentum hat er seine unverhohlene Freude. Die Kämpfe wie die Reden der Recken weiß er mit der wuchtigen Gedrungenheit der alten Epik darzustellen. Von der Kreuzzugsidee erfüllt, wendet er dem Heldentum Gottfrieds von Bouillon ein besonderes Interesse zu, aber er hat auch Sinn für das weltliche ritterliche Treiben. Lebhaft führt er uns dieses in der Lucretianovelle vor Augen. Um Rosse, Hunde, Falken und schöne Frauen dreht sich Interesse und Unterhaltung der Ritter. Wo es höfische Damen zu schauen und vor ihren Augen Ritterspiele zu bestehen gibt, dorthin zieht es die Helden. Und wenn sie den von der Zinne herabschauenden Damen um die Wette ihre Waffenkunst gezeigt haben, treten sie zu ihnen zu höfischem Gespräch. Da fragt eine Kecke den bewährtesten Helden, Totila, ob er eine Liebesnacht mit einer schönen Frau oder einen Tag des Kampfes mit einem ebenbürtigen Gegner vorziehen würde. Der antwortet ernst: „Kein Tüchtiger soll je verzagen, wo es gilt, seine Ehre mit dem Schwert zu erhärten, selbst darf er sein Heldentum nicht rühmen. Um die Liebe aber steht es so: nichts Lebendes kann ihr widerstehen; wer edler Frauen Minne recht inne wird, ist er siech, er wird gesund, ist er alt, er wird jung; die Frauen machen ihn höfisch und kühn. Auf deine Frage zu antworten, bin ich zu unerfahren." Welch anderer Geist weht hier als in Heinrich von Melks Schilderung und Beurteilung ritterlicher Unterhaltung und Minne! Zum erstenmal werden hier in der deutschen Dichtung die beiden weltlichen Triebkräfte des emporblühenden Rittertums, Ehre und Minne in aller Deutlichkeit gegen- und nebeneinander gestellt, zum erstenmal der Minne als einer unwiderstehlichen und hinanziehenden Macht gehuldigt. Dieser Dichter ist bei aller klerikalen Beschränktheit seiner Geschichtsauffassung doch weit entfernt von der weltverneinenden Lebensanschauung der Mementomori-Prediger und ihrer Feindschaft gegen die Vornehmen. Er ist von höfischer Luft berührt und er ist auch ein sehr entschiedener Verfechter der Adelsvorrechte. So betont er stark die Stellung der Edelgeborenen in Ludwigs des Frommen Rat und Gericht, und er hebt Karls strenge Ordnung der Bauerntracht hervor, die den Bauern das Schwerttragen bei Todesstrafe verboten habe. Mit dem Dichter des Annoliedes unterstreicht er gern die Tapferkeit der Deutschen, vor allem aber sind es die Bayern, deren Taten er hervorhebt. Die ansprechendste unter den vielen episodischen Erzählungen seines Werkes ist die

vom Bayernherzog Adelger und seinem Triumph über die Römer durch Klugheit wie durch Waffentat, eine von Stammesstolz durchleuchtete Verherrlichung des Heldentums und der Treue auch des bayrischen Volkes.

In den inneren Kämpfen seines Zeitalters ist der Dichter ein Anhänger Kaiser Lothars und der Welfen, ein Gegner der Staufer, Herzog Heinrich dem Stolzen widmet auch er ein besonderes Lob. Unter den mancherlei persönlichen und örtlichen Beziehungen auf Bayern treten die auf Regensburg stark hervor. So weist alles auf denselben Kreis, in dem auch das Rolandslied entstand. Als einen unmittelbaren Hinweis auf dieses darf man des Dichters Bemerkung *Karl hât ouch enderiu liet* deuten (V. 15072), mit der er das Übergehen vieler Großtaten des Kaisers in der Behandlung seiner Regierung rechtfertigt. Aber es handelt sich bei ihm um mehr als um eine bloße Bekanntschaft mit dieser Dichtung. Inhalt und Stil der Kaiserchronik gleichen in der Vereinigung geistlicher und weltlich-heroischer Interessen und Kunsttraditionen dem Rolandslied. Die Überwindung des Heidentums durch das Christentum wird vom Dichter der Kaiserchronik weit über die Quellen hinaus zum leitenden Gesichtspunkt erhoben wie vom Pfaffen Konrad, und beide tragen die Kreuzzugsidee selbständig in ihre Stoffe hinein. Das Heidentum setzen beide herab durch die alberne Figur, die sie die Götterbilder in ihrer Machtlosigkeit spielen lassen, die Macht des Christentums ist ihnen unzertrennlich von der Macht der Priesterschaft. Mit denselben geistlichen Dichtungen sind beide bekannt, und vor allem ist die Kaiserchronik durchsetzt mit einer großen Anzahl von Versen, die sich wörtlich so im Rolandslied, und zwar besonders an solchen Stellen finden, die nicht der Chanson entstammen, sondern Konrads Eigentum sind. Da zu alledem noch eine weitgehende Übereinstimmung im Wort- und Reimgebrauch hinzukommt, so hat die Annahme, daß auch die Kaiserchronik ein Werk des Pfaffen Konrad sei, nicht geringe Wahrscheinlichkeit[1]; etwa 20 Jahre nach Vollendung des Rolandsliedes würde ihn über dieser Arbeit der Tod ereilt haben.[2] Der beträchtliche Abstand der Abfassungszeit, die Verschiedenheit des Stoffes und die Mannig-

---

[1]) s. o. S. 89, Anm. 1.

[2]) Nebert, *Abfassungszeit der Kchr.*, Festschr. d. lat. Hauptschule zur Jubelfeier d. Univ. Halle, Halle 1894, will die Entstehung bis 1157—60 hinabrücken.

faltigkeit der Quellen[1]) der Kaiserchronik werden für abweichende Erscheinungen, die sie gegenüber dem Rolandslied neben aller Übereinstimmung zeigt[2]), in Anschlag zu bringen sein.

Wie sehr der bunte Inhalt der Kaiserchronik dem Geschmack des deutschen Mittelalters zusagte, zeigt die starke handschriftliche Verbreitung und die lange Nachwirkung des Werkes. Schon in die Vorauer Sammlung aufgenommen, pflanzte sich die alte Fassung über das bayrisch-österreichische Gebiet hinaus auch auf alemannischem und rheinfränkischem Boden fort. Noch gegen Ende der Frühzeit wurde die Geschichte von Konstantin und *Silvester* herausgenommen, mit mancherlei Zusätzen und Änderungen der lateinischen Quelle stärker angenähert und in die Trierer Sammlung aufgenommen.[3]) Im 13. Jahrhundert wurde das Ganze mit geringer Kunst in reine Reime gebracht und sodann mit zwei Fortsetzungen versehen, deren erste bis 1250 reicht, während die zweite von einem besser Begabten, der noch mehr als sein Vorgänger unter dem Einfluß Wolframscher Kunst stand, im Jahr 1281 zugefügt wurde, aber nur bis zum Jahr 1274 erhalten ist.[4]) Jansen Enikel hat in seiner Weltchronik die Kaiserchronik stark benutzt, ebenso nach ihm Heinrich von München. In Handschriften der zwischen 1237—51 von Repgau in niedersächsischer Prosa verfaßten Weltchronik wurde seit dem 14. Jahrhundert der größte Teil der alten Fassung unserers Gedichtes aufgenommen und in demselben Jahrhundert wurde es in Prosa aufgelöst und als *der Kunige buoch niuwer ê* mit dem Schwabenspiegel in Handschriften verbunden. Noch im Jahre 1594 fand das Gedicht einen Bearbeiter, der es ohne Geschick und Verständnis in die Sprache und die Reimweise seiner Zeit zu bringen suchte.

---

[1]) Die Frage, wo der Dichter außer Annolied und Crescentia noch ältere Gedichte seinem Werk einverleibt haben mag, ist noch nicht genügend geklärt. Müllenhoff-Rödigers Hypothese von einem in den Silvesterabschnitt aufgenommenen Liede (ZfdA 18, 157) ist ZfdPh 26, 555f., 27, 145f. widerlegt.

[2]) Abweichungen im Wortschatz weist Leitzmann, PBB 43, 26f., nach.

[3]) *Der Trierer Silvester* hrsg. v. C. Kraus, Mon. Germ. Deutsche Chroniken I, 2 (1895). Über das Verhältnis zur Kaiserchronik: Vogt, ZfdPh 26, 560f. Georg Prochnow, *Mhd. Silvesterlegenden und ihre Quellen.* Diss. Marburg 1901.

[4]) A. Jünemann, *Eine literaturgeschichtl. Untersuchung über die Fortsetzung der Kaiserchronik.* Diss. Straßb. 1909.

3. Weltliche Dichter.

§ 14.

Zeugnisse für frühmittelhochdeutsche Heldendichtung.

Deutlich ließen sich in der erzählenden Dichtung der Kleriker die Spuren einer älteren und gleichzeitigen weltlichen Epik verfolgen, die sie zugleich benutzen und anfeinden. Wo sie von Kampf und Kriegswesen, von Bewaffnung, Schmuck und anderem weltlichem Wesen erzählen, stehen ihnen gewisse Formeln zur Verfügung, die augenscheinlich der Heldendichtung entstammen, und mancher von ihnen spricht es aus, daß er diese allzu beliebte Kunst und Unterhaltung der Kinder der Welt durch seine erbauliche Erzählung verdrängen will. „Allezeit haben wir singen gehört von alten Geschichten, wie kampfgewandte Helden fochten, wie sie feste Burgen brachen, wie Liebe und Freundschaft sich schied, wie mächtige Könige zugrunde gingen; jetzt ist's Zeit zu bedenken, wie wir selbst enden werden" — so führt sich das Annolied ein. Über die törichten Leute, die sich von weltlichen Dingen und vom Heldentum vorsingen heißen, während so gute Reden wie sein „Lied" vom himmlischen Jerusalem ihnen langweilig sind, klagt der Dichter dieser mystischen Himmelslehre unter bedrohlichem Hinweis auf die Wahl zwischen Himmel und Hölle[1]), und der Dichter der Kaiserchronik beginnt sein Werk mit einer entsprechenden Gegenüberstellung seiner heilsamen, weisen Leistung und der leider weit verbreiteten Gewohnheit erlogene Geschichten mit *scophelichen worten* zusammenzufügen, die dann von Geschlecht zu Geschlecht als Wahrheit fortgepflanzt werden und durch den Geist der Lüge und des Übermutes, der in ihnen waltet, der Seele das höllische Feuer eintragen. Freundlicher scheint sich Bischof Gunther von Bamberg zu diesen Überlieferungen gestellt zu haben, wenn ihm auch nur im Scherz vorgeworfen wird, daß er sich nie mit Augustin und Gregor, sondern immer nur mit Attila und dem Amelungen (Dietrich v. Bern) abgebe und den Büchern die Waffen vorziehe, als er einst im Feldlager mit seinem „Heer behelmter Hasen" liegt.[2]) Jedenfalls ist diese briefliche Bemerkung seines Scholasticus Meinhard ein Zeugnis für die lebendige Pflege der Heldensage von Etzel und Dietrich schon im Beginn dieses Zeitraums, und ihm gesellt

---

[1]) Waag, Nr. VII, V. 448ff.

[2]) Sudendorf, *Registrum* (1851) II, Nr. VI, S. 10 u. S. XIV. Müllenhoff, ZfdA 12, S. 311.

sich das des Ekkehard von Aura, der in seiner Weltchronik (bis 1125) der üblichen Sagen und Lieder über die Vertreibung Dietrichs durch seinen von Odoaker aufgestachelten Oheim Ermanrich, über Dietrichs Exil bei Attila und über Ermanrichs Tod gedenkt.[1]) Dichtungen von Etzel und Dietrich hatte auch der Verfasser der Kaiserchronik bei seiner Verurteilung des Heldengesanges besonders im Auge, denn an einer anderen Stelle (V. 14176ff.) wendet er sich grimmig gegen die „Lügen" von Dietrichs Aufenthalt bei dem Hunnenkönige, denen er triumphierend die schriftliche Überlieferung entgegenhält.

Vielleicht hat er bei jenen lügenhaften Mären auch schon an die Nibelungendichtung gedacht, auf die auch vor 1160 Metellus von Tegernsee Bezug nehmen mag, wenn er sagt, daß die Erlaff, an der Bechelaren liegt, durch das Heldentum Rüdigers und Dietrichs berühmt und den Deutschen durch Dichtung verherrlicht sei.[2]) Um 1180 gedenkt dann Herger in einem Spruch (MF 26, 2f.) der weitberühmten Freigebigkeit Rüdigers von Bechelaren. Schon früher ist für Niedersachsen und Niederfranken die Nibelungendichtung mit Bestandteilen, die ebenso wie das Rüdiger-Dietrichmotiv der altnordischen Nibelungenüberlieferung noch fremd sind, bezeugt. Zum Jahr 1131 erwähnt nämlich Saxo Grammaticus[3]), daß ein sächsischer Sänger ein „sehr schönes Lied von dem allbekannten Verrat der Kriemhild an ihren Brüdern" dem Herzog Canut Lavard von Schleswig als versteckte Warnung vor einem ähnlichen Anschlag gegen sein Leben vorgetragen habe, und in demselben oder dem vorhergehenden Jahr ist als Besitzer eines dem Grafen von Flandern zinspflichtigen, im Obereigentum des flandrischen Klosters Oudenburg stehenden Grundstückes ein Spielmann Folker urkundlich bezeugt[4]), der sich doch wohl nach dem edlen Spielmann der Nibelungendichtung genannt haben wird, wenn er nicht gar seinen Namen für jenen hergegeben hat. Und abermals in dieser Zeit gedenkt der Pfaffe Lambrecht, als er die große Alexanderschlacht besingt, des Volkskampfes auf dem Wülpenwert (V. 1321f.), wo Hagen und Wate gegeneinander stritten, Hildes Vater fiel, sowie der Heldentaten Herwigs und Wolfwins; Wate wird auch im Rolandslied erwähnt (V. 7801). Einen anderen Helden der Hilde-Gudrundichtung, den Frute von Dänemark, preist etwa 50 Jahre später wiederum der

[1]) MGSS VI, 130.
[2]) Grimm, HS. Nr. 31. Zeit: Münchener SB 1873, S. 498f.
[3]) *Gesta Danorum* lib. XIII, ed. Müller 1, II, p. 638, ed. Holder, p. 427.
[4]) Bresslau, AfdA 34 (1910), S. 120ff.

Spielmann Herger (MF 25, 20). Mit gutem Grunde konnte also der Dichter der Kaiserchronik von einer weitverbreiteten Heldendichtung sprechen. In fränkischen, niedersächsischen und bayrisch-österreichischen Landen gepflegt, war sie in den höheren Gesellschaftskreisen, deren Interesse die geistlichen Poeten gewinnen wollten, beliebt genug, um von diesen als ein Hindernis für ihre Bestrebungen empfunden zu werden. Gleichwohl blieb sie zunächst auf die mündliche Überlieferung beschränkt, und die meisten Zeugnisse deuten auf gesangmäßigen Vortrag. Bei den Bayern und Österreichern begegnen uns erst seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts schriftliche Aufzeichnungen der epischen Tradition von Dietrich, den Nibelungen und Hilde-Gudrun, und zwar in Gestalt von Literaturepen modernisierten Stils; einzelne ostfränkische und alemannische Denkmäler folgen ihrem Beispiel, während aus den Erzählungen und Liedern niedersächsischer Gewährsmänner das große altnordische Prosawerk der Thidrekssage geschöpft wurde. Dagegen schritten in den fränkischen Rheinlanden, die in der nationalen Epik der mittelhochdeutschen Blütezeit nicht vertreten sind, schon im 12. Jahrhundert die Spielleute zu einer besonderen Art des Literaturepos vor. Angeregt durch Werke, wie die der Priester Lambrecht und Konrad, erweiterten sie kürzere epische Gedichte, die seit der Ottonen- und Salierzeit in Umlauf waren, zu umfänglichen Leseepen, in denen sie dem Interesse des Zeitalters der Kreuzfahrten für Heidenkämpfe und Wunder des Orients ebenso entgegenzukommen suchten wie die Dichtungen von Roland und Alexander. Internationale Sagen- und Märchenstoffe, die den Spielleuten besonders seit den byzantinischen Beziehungen der Ottonen zuflossen, verbinden sie dabei mit den heimischen Überlieferungen.

§ 15.

König Rother.

Das älteste Epos dieser Gattung, seit dem althochdeutschen Hildebrandsliede überhaupt wieder das erste Literaturdenkmal epischer Dichtung aus Laienkreisen, ist der „*König Rother*".[1]) In einer noch

[1]) Abdruck der Heidelberger Hs. v. Massmann, *Deutsche Ged. d. 12. Jahrhs.* Quedlinb., Leipz. 1837, S. 163f. Krit. Ausg. v. Rückert, Leipz. 1872 (=Deutsche Dichtungen des MA I); von v. Bahder, Halle 1884 (= altdeutsche Textbibl. 6), Die bayr. Bruchstücke zuerst von Keinz, SB der bayr. Akad. 1869, II, S. 309f. herausgegeben, dann auch bei Bahder. Edzardi, *Untersuchungen z. Kön. R.* Germ. 18, 385f. Derselbe, *Zur Textkritik des R.* ebenda 20, 403f. — Scherer, *Rolandslied, Kaiserchron. Rother*, ZfdA 18, 298f.

dem 12. Jahrhundert angehörenden Handschrift von mittelfränkischer Dialektfärbung überliefert, die auch in den Reimen zutage tritt, ist das Gedicht nach Sprache und Technik einem rheinischen Spielmann wohl aus der Mitte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen. Doch muß man nach der Art, wie er in seine Erzählung hervorragende bayrische Adelsgeschlechter seiner Zeit hineinzieht, annehmen, daß er in Bayern, aber nicht am welfischen Hofe dichtete. Aus Bayern sind uns auch Bruchstücke einer gleichfalls noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Umschrift des Epos überliefert.

Den Kern der Erzählung bildet ein altes episches Motiv, das in typischen Formen in einem großen Kreise volkstümlicher Epen höheren und niederen Stils wiederkehrt, die gefährliche Brautwerbung.[1]) Ein junger König soll oder will freien. In der Beratung mit seinen Vasallen wird ihm eine ferne, über alle Maßen schöne Königstochter genannt, aber ihre Gewinnung ist mit den größten Gefahren verbunden. Das schreckt natürlich den jungen Helden nicht ab, sondern steigert nur sein Verlangen, ein so teures Kleinod zu erwerben. Die Nöte und Abenteuer, die er, oder für ihn und mit ihm auch seine Getreuen zu bestehen haben, führen schließlich zum erstrebten Ziel. Im „Rother" trägt der Held den Namen eines Langobardenkönigs des 7. Jahrhunderts, von dem nichts überliefert ist, was zu dem Inhalt der Dichtung stimmte. Man hat angenommen, daß Rother für den älteren Langobardenkönig Authari eingetreten sei, von dem eine abenteuerliche Brautfahrt zur bayrischen Herzogtochter Theudelinde überliefert ist, doch stimmt diese nicht zu den Hauptzügen der Rotherfabel. Der Held wird als römisch-deutscher König gedacht. Er residiert in Unteritalien zu Bari. Die Schöne aber, zu der er seine Werber sendet, ist die Tochter des byzantinischen Kaisers Konstantin, der in hochmütiger Überhebung die Boten in den Kerker werfen läßt. Das Schicksal dieser getreuen Boten tritt nun im „Rother" zunächst in den Vordergrund. Es zeigt im ganzen und auch in einzelnen besonderen Zügen eine entschiedene Verwandtschaft mit der üblen Aufnahme, welche die Werbung für

---

[1]) Tardel, *Untersuchungen zur mhd. Spielmannspoesie.* Diss. Rostock 1894. Baesecke, Germ. Abh. 28, 266f. F. Bernatzky, *Entwicklung der typischen Motive in den mhd. Spielmannsdichtungen.* Diss. Greifsw. 1909. Zur Rothersage: Heinzel, AfdA 9, S. 248f. H. Bührig, *Die Sage vom K. R.* Göttingen 1889. S. Singer, *Zur Rothersage.* Progr. d. akad. Gymn. Wien 1889. Settegast, *Quellenstudien z. gallo-roman-Epik.* Leipzig 1904, S. 325f., 336f. Deutschbein, *Studien z. Sagengesch. Englands* I (Cöthen 1906), S. 48f.

König Otto II. um die byzantinische Prinzessin Theophano fand, und mit der schlechten Behandlung, welche Ottos I. Boten in Byzanz beim Kaiser Nikephorus Phokas zuteil wurde; auch zeigt der Konstantin der Dichtung augenscheinliche Berührungen mit der lächerlichen Gestalt des Nikephorus, wie sie Bischof Liutprand von Cremona in seiner Vergeltungsschrift für die Leiden jener Botschaft bissig schildert. So hat man Grund genug, in dieser aus der unteritalienischen Politik Ottos I. hervorgegangene Brautwerbung die, 968 unternommen, erst 972 ihren endlichen Abschluß fand, die wesentliche Erklärung für die besondere Gestaltung des typischen Motivs in der Rotherfabel zu suchen. Doch werden auf die weitere Ausbildung auch Berichte und Eindrücke, die deutsche Kreuzfahrer unter dem Bayernherzog Welf im Jahr 1101 von Konstantinopel und dem Kaiser Alexius Comnenus heimbrachten, von Einfluß gewesen sein.

Die besondere Rolle, welche bei dieser Gestaltung des Brautwerbungsstoffes die Boten spielen, gab nun Gelegenheit, das ethische Motiv, das die deutsche Heldendichtung recht eigentlich beherrscht, die Idee der Treue, auch hier dichterisch zu voller Geltung zu bringen. Rothers Mannen bewähren sie dem Herrn in der Gefahr und Not, die sie um seinetwillen dulden, aber nicht minder bewährt der Herr sie ihnen, indem er alles, auch sich selbst rückhaltlos einsetzt, seine Getreuen aus der Gefangenschaft zu befreien. Dabei darf ein Lieblingstypus der Heldensage, der alte erprobte erste Vasall und Berater des Königs nicht fehlen. Hier ist es die prächtige Gestalt des greisen Berchter von Meran, ein Held ostgotischen Ursprunges, der mit seinen getreuen Söhnen aus der Wolfdietrichsage übernommen ist. Und an diese erinnert es auch in der Rotherdichtung noch, wenn der König, als er, wie Wolfdietrich, unerkannt nach den gefangenen Söhnen Berchters auszieht, den Namen Dietrich annimmt. Dies Motiv hat sich eigentlich in den Mittelpunkt der Handlung geschoben. Wo der Dichter starke und innige Empfindungen zu rührendem Ausdruck bringt, sind sie ein Ausfluß der auf persönliche Zuneigung gegründeten Vasallen- und Königstreue oder der Sohnes- und Vaterliebe. Die Liebe zum Weibe äußert sich noch nirgend in seelischer Bewegung. Der Held beobachtet gegen die Königstochter eine souveräne Zurückhaltung, bei der er sie zugleich dahin zu bringen weiß, daß sie ihn sucht und ihm ihre Minne zuerst kundgibt. Es ist das Verhältnis zwischen Mann und Weib, wie es auch in der ältesten Lyrik lebt. Rother handelt wie nach Kürenbergs Regel *swer sie ze rehte lucket, sô suochent sie den man.* Aber auch die kecke und resolute Prinzessin

zeigt keine Spur von Empfindsamkeit. Köstlich ist es, wie sie den Vater Konstantin zu nehmen weiß, der als Typus des ebenso aufgeblasenen und tyrannischen, wie feigen und geizigen Byzantiners mit ergötzlicher Ironie aufgefaßt ist. Ein derberer Humor waltet in den ungeschlachten Kraftstücken, mit denen die Riesen in Rothers Gefolge die Byzantiner in Angst setzen. Die Thidrekssaga erzählt (Kap. 29—38, Bertelsen I, 49f.) im wesentlichen dieselbe Brautwerbungsgeschichte von einem König Osantrix von Wilcinenland als Werber und dem Hunenkönig Melias als Brautvater.[1]) Auch Osantrix sendet Boten, die ins Gefängnis geworfen werden, auch er kommt dann selbst unter dem Namen Dietrich mit großem Gefolge an Milias Hof unter dem Vorgeben, von Osantrix vertrieben zu sein. Unter seinem Gefolge treten die Riesen besonders hervor, deren 2 die gleichen Namen tragen wie im Rother. Ihr Dreinschlagen an Milias Hof gibt hier schließlich die Entscheidung, und Osantrix kann die Prinzessin heimführen, nachdem alles geflohen ist. Im Rother muß sich der Held erst im Geschmack des Kreuzzugszeitalters mit seinen Riesen in Kämpfen gegen die gewaltigen Heidenmassen vom wüsten Babilonien, die Konstantinopel bedrängen, als Sieger hervortun, ehe er, eine durch falsche Nachricht geschickt verursachte Verwirrung in Konstantinopel benutzend, sich mit der Königstochter und den befreiten Mannen davon macht.

Um aber vollends den Umfang des Leseepos zu erreichen, hat der Rotherdichter den Stoff in einer primitiven Weise erweitert, die auch in späteren Spielmannsgedichten wiederkehrt: Die glücklich erworbene Braut wird dem Helden wieder geraubt und muß noch einmal gewonnen werden. Der Dichter hat hierfür zwei internationale Sagenmotive benutzt und miteinander in der Person seines Helden verschmolzen: Ein Ehemann kommt nach langer Abwesenheit als Pilger gerade noch in dem Augenblick zu seiner Frau, wo sie im Begriff steht, sich mit einem anderen zu verheiraten. Durch einen Ring gibt er sich ihr zu erkennen und wird glücklich wieder mit ihr vereinigt. Statt in der Heimat des Helden, wie z. B. in den deutschen Gedichten von Heinrich dem Löwen und dem edlen Moringer, spielt sich dies Wiederfinden hier in der Heimat der zurückgeraubten Gemahlin, in Konstantinopel ab, wo sie dem Sohn des von Rother besiegten Heidenkönigs vermählt werden soll. Das andere Motiv gehört wohl ursprünglich den Sagen von König Salomo an und wird

---

[1]) Baesecke, a. a. O. S. 290f. Hünnerkopf, PBB 45, 291f.

von diesem auch später in dem Spielmannsgedicht Salman und Morolf erzählt: Dem König ist seine Gemahlin entführt. Er landet heimlich mit einem Heer im Reich des Entführers und verbirgt dies in der Nähe der Residenz hinter einem Walde. Er selbst geht in Pilgerkleidung auf das Schloß, wo er seine Frau findet; er wird aber vom Entführer erkannt und zum Tode verurteilt. Als letzte Gunst bittet er sich die Hinrichtung am Galgen vor jenem Walde aus, hinter dem sein Heer verborgen lagert. Im entscheidenden Augenblick ermöglicht er es noch, sein Horn zu blasen; seine Mannen stürzen hervor, befreien ihn und machen die Heiden nieder. Indem Rother, als er sich seiner Gattin durch den Ring enthüllt hat, von seinem heidnischen Nebenbuhler erkannt und ergriffen wird, werden beide Sagenmotive sehr einfach miteinander verbunden. — Um sich gegen die üblichen Vorwürfe der geistlichen Poeten wider die Erdichtungen der Spielleute zu sichern, macht der Dichter schließlich seinen Helden zum Vater Pippins, zum Großvater Karls des Großen unter Hindeutung auf ein Buch und unter ausdrücklicher Hervorhebung, daß durch solche historischen Beziehungen seine Geschichte gut verbürgt sei und nicht mit den anderen auf eine Stufe gesetzt werden dürfe (V. 3479ff., 4789ff.). Durch Interpolationen, zum guten Teil geistlicher Tendenz, ist sein Gedicht dann noch zu seinem Schaden erweitert worden.[1]) Im 13. Jahrhundert wurde es, wie die Bruchstücke von zwei weiteren Handschriften[2]) zeigen, gleich so mancher anderen Dichtung des 12. Jahrhunderts, durch eine formale Bearbeitung auf den Stand der fortgeschrittenen Reim- und Verstechnik gebracht.[3]) Daß auch im 13. Jahrhundert daneben etwa noch ein altes kurzes Rotherlied gesungen wurde, welches sich ähnlich wie die Thidrekssaga auf den Grundbestand des Stoffes beschränkte, darf man wohl aus einer Klage des Marners schließen, daß die Leute, wenn er ihnen seine Lieder vorsinge, lieber hören wollten, „wo König Rother saß" und ähnliches. Doch mag es nicht ganz ausgeschlossen sein, daß es sich da auch um den Vortrag unseres Gedichtes handeln kann, dessen Anfangsvers an die zitierten Worte anklingt. Jedenfalls deutet schon die Thidrekssaga allein auf das mündliche Fortleben einer ihrem Umfang nach älteren Fassung des Stoffes bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts.

---

[1]) Über Interpolationen: Wiegand (s. u.) S. 169f. Pogatscher, *Zur Entstehungsgeschichte des mhd. Ged. v. K. R.* (Halle 1913) sucht nach Sieversscher Methode zu einem Ur-Rother zu gelangen.

[2]) Die Bruchstücke auch bei v. Bahder.

[3]) G. Berndt, *Die Reime im K. R.* (Reimwörterbuch), Diss. Greifsw. 1913.

Der „Rother“ zeigt inhaltlich gewisse Beziehungen zum Alexander und Roland, er zeigt sich auch ihrem Stil verwandt.[1] Aber er ist reicher an epischen Formeln; seine frische, realistische Erzählungsweise ist durch hübsche Individualisierung einzelner Charaktere und durch urwüchsigen Humor belebt. Er liebt es, dick aufzutragen; an kuriosen Übertreibungen fehlt es nicht. Die Zahlen der Kämpfer, die Kraftleistungen der Helden, die Freigebigkeit der Fürsten, die Pracht höfischer Ausstattung sind ungeheuer. Aber in alledem geht doch der Dichter nicht so weit wie spätere rheinische Spielleute, die in Possenwerk und Unwahrscheinlichkeiten schwelgen und die Kosten ihrer Darstellung wesentlich mit überlieferten Formeln bestreiten. Der Rother ist ein historisch außerordentlich wertvolles Denkmal einer Gattung der Spielmannspoesie, die aus den alten Traditionen des Heldenliedes und den neuen Anregungen eines Literaturepos der Kleriker schöpft, um eine moderne Unterhaltungsliteratur für höfische Kreise zu schaffen. Dem Alexanderlied, dem Roland, der Kaiserchronik näherstehend als der späteren, für niedere Kreise bestimmten Spielmannspoesie und doch reiner und reicher von den Traditionen der alten Heldendichtung genährt als jene Epen der Kleriker, ist der Stil dieses Gedichtes auch für das Bild, das wir uns von der frühmittelhochdeutschen Vorstufe der nationalen Heldenepen des 13. Jahrhunderts zu machen suchen, von großer Bedeutung.

§ 16.

Herzog Ernst.

Ähnlich wie der Stoff des Rother setzte sich der des Gedichtes vom *Herzog Ernst*[2] zusammen. Den Grundbestand bildet auch hier eine nationale Tradition, die an einen historischen Namen anknüpfte und gewiß im Liede gelebt hat. Er wird im Zeitalter der Kreuzzüge zum Leseepos erweitert, indem den Erlebnissen des Helden orientalische Abenteuer angegliedert werden. Aber der Ernststoff ist weder von der alten Heldensage, noch von dem Brautwerbungsmotiv oder den Possen der Spielmannspoesie berührt worden; er ist fest auf dem Boden der deutschen Reichs- und Landesgeschichte verankert geblieben, und sein phantastischer Zuwachs trägt das Gepräge geographischer und ethnographischer Fabelei,

[1]) Jul. Wiegand, *Stilist. Untersuchungen z. Kön. Rother*, Germ. Abh. 22 (1904); dazu Panzer, ZfdPh 38, 555f.; Bernt, AfdA 32, 171f.

[2]) *Herzog Ernst*, hrsg. v. K. Bartsch. Wien 1869.

wie sie teils durch gelehrte Quellen, teils durch orientalische Märchen dem mittelalterlichen Abendland zugeführt wurde. So steht in diesen Beziehungen der Herzog Ernst der Kaiserchronik näher als dem Rother, und das gleiche gilt für den Stil der Dichtung, welcher der lebhaften Färbung wie der Formelhaftigkeit spielmännischer Vortragsweise entbehrt. Man würde den Verfasser, der es auch an Äußerungen ernster Frömmigkeit nicht fehlen läßt, für einen Geistlichen halten können, wenn nicht doch seine Gestaltung des Stoffes durch die heroische Auffassung beherrscht würde. Ihr ordnen sich auch jene gelehrten Fabeln von wunderbaren Ländern und Völkern unter, so daß sie dem Dichter nur zur Betätigung von Ernsts Heldentum dienen. Aus dieser Auffassung heraus nimmt er auch in seiner Einleitung die Erzählungen von der *degenheit* fahrender Recken gegen die Angriffe kampfuntüchtiger Stubenhocker in Schutz, gegen Angriffe also, wie sie die geistlichen Dichter vorgebracht hatten. So liegt es am nächsten, ihn in den ritterlichen Kreisen zu suchen, von deren Anschauungen er durchdrungen ist.

Das Gerippe der Dichtung bildet die Erzählung von Herzog Ernst, Adelheids Sohn, der von seinem Stiefvater, dem Kaiser Otto, auf die Verleumdung eines bösen Pfalzgrafen Heinrich hin, in die Reichsacht getan, in Regensburg belagert und von da landesflüchtig wird, schließlich aber vom Kaiser die fußfällig erbetene Verzeihung erhält. Diese Überlieferung hat ihren Ausgang von Herzog Ludolf von Schwaben, Ottos I. Sohn aus erster Ehe, Adelheids Stiefsohn genommen, der, mit Ottos Bruder, Herzog Heinrich von Bayern verfeindet, sich gegen den Vater empörte, nach langer Belagerung in Regensburg fliehen mußte, endlich aber die fußfällig erbetene Begnadigung fand. Diese Ereignisse der Jahre 952—54 werden später vermischt mit der vielfach ähnlichen Geschichte des schwäbischen Herzogs Ernst II. Seine Mutter Gisela, wie Adelheid dem burgundischen Königshause entstammt, wurde wie diese als Witwe die Gemahlin eines deutschen Kaisers, Konrads II. und hatte ebenso wie Adelheid einen starken politischen Einfluß. Wie Ludolf gegen den Vater, empörte Ernst sich 1025 und 1026 gegen den kaiserlichen Stiefvater, verfiel der Reichsacht, mußte nach langen Kämpfen fliehen und wurde schließlich im Jahre 1030 von dem elenden Leben des Geächteten durch einen tapferen Reitertod erlöst. Mit Ernst fand sein historischer treuer Kampfgenosse Graf Wernher von Kyburg als Graf Wetzel Eingang in die Sage. Er ist der treueste Berater und Gefährte des Herzogs in allen Nöten

und Abenteuern, aber die geschichtliche Tatsache, daß Ernst die Aussöhnung mit dem Kaiser verschmähte, um dem Freunde die Treue nicht brechen zu müssen, das poetisch dankbarste Motiv des historischen Stoffes, hat die alte Dichtung sich seltsamerweise entgehen lassen. Dagegen wurde Ernsts nahes Verhältnis zu seiner rechten Mutter und deren Bemühung, zwischen ihm und dem Stiefvater zu vermitteln, zum Besten des dichterischen Gehalts aus der Ernst- in die Ludolftradition übertragen. Die merkwürdige Änderung des Herzogtums Schwaben, das sowohl der historische Ernst als auch Ludolf inne hatten, in Bayern findet ihre ausreichende Erklärung darin, daß die Verteidigung der bayrischen Hauptstadt Regensburg in Ludolfs Kämpfen eine so bedeutende Rolle spielte und auch in der Ernstdichtung unter manchen Einzelübereinstimmungen mit jenem historischen Vorgang den entscheidenden Mittelpunkt der Kämpfe des Herzogs gegen das Reich bildete. Um jene Verschiebung zu erklären, bedarf es daher nicht erst der Heranziehung eines älteren Ernst, Markgrafen vom bayrischen Nordgau, der im Jahre 861 von Ludwig dem Deutschen seiner hohen Ämter und Würden entsetzt wurde und, ohne sie wiedererlangt zu haben, im Jahre 865 starb. Für einen Grafen Wernher, der 865 des Verrats angeklagt und ebenfalls durch Ludwig abgesetzt wurde, sind keinerlei Beziehungen zu jenem Ernst nachgewiesen, die uns berechtigten, auch ihn mit der Ernstsage in Verbindung zu bringen und als ältestes Vorbild des getreuen Wetzel anzusprechen.[1])

Aus freier Erfindung hat der Dichter den alten Stoff erweitert, indem er die Verbannungszeit des Helden mit einer Kreuzfahrt und den Abenteuern ausfüllt, die der schiffbrüchige Herzog mit seinen Getreuen in den Fabelländern des Orients besteht. Am ausführlichsten wird das erste erzählt, eine eigenartige Ausgestaltung eines weit verbreiteten Märchenmotivs. Die beiden Helden kommen in ein über die Maßen prächtiges Schloß, in dessen weiten Anlagen sich nirgends ein lebendes Wesen zeigt. Sie tun sich gütlich an einer reichbesetzten Tafel und verstecken sich rechtzeitig vor den heimkehrenden wunderbaren Bewohnern, die jedoch alsbald bemerken, daß von ihren Speisen gegessen ist. Als die Helden unter den abschreckenden Geschöpfen eine entführte Prinzessin in größter Trübsal

[1]) Dümmler, *Herzog Ernst*, ZfdA 14, 2. Die schon von Eccard, *Francia orientalis* 2, 510 vermutete, von Dümmler und Bartsch zurückgewiesene Beziehung auf den alten Markgrafen hat Jordan, *Quellen und Komposition des H. E.*, ArchivfdStdnSp 112, 328ff., ohne überzeugende Gründe wieder aufgenommen.

sehen, brechen sie hervor, um sie zu befreien. Aber abweichend von dem herkömmlichen glücklichen Märchenausgang wird das schöne Königskind vor der Erlösung von den widerwärtigen Wesen getötet, während die Helden glücklich entkommen. Die abenteuerliche Gestalt jener Märchenwesen, deren menschliche Leiber in die langen Hälse und geschnäbelten Köpfe von Kranichen auslaufen, ist ein weiterer origineller Zug unserer Dichtung. Das verhängnisvolle Lebermeer, in das dann ihr Schiff gerät, begegnete uns schon im Merigarto. Im „Ernst" ist es mit der Fabel vom Magnetberg verknüpft. Daß sich die Schiffbrüchigen von dort, in Rindshäute genäht, durch Greifen entführen lassen, erinnert an zwei ähnliche Abenteuer in Sindbads Reisen der 1001 Nacht, die in anderem Zusammenhang auch das Magnetbergmotiv in der Gestalt der unentrinnbaren Meeresströmung bringen. Auch Ernsts nächstes Erlebnis, die Fahrt auf einem unterirdischen Strom, der ihn durch einen großen Berg hindurch trägt, entspricht einem Sindbadsabenteuer, ist aber als einzige dieser Märchenerzählungen mit der historischen Grundlage der Dichtung verbunden, indem Ernst unterwegs aus dem Berge jenen Edelstein losbricht, der als der geheimnisvolle „Waise" die mit Konrads II. Namen versehene deutsche Kaiserkrone ziert. Zu den Zyklopen kommt der arabische Kaufmann wie der deutsche Herzog; aber während Sindbad dort das alte Polyphemabenteuer besteht, findet Ernst bei den Einäugigen freundliche Aufnahme. Schon in der Bezeichnung ihres Landes mit den Namen *Arimaspi* zeigt das Gedicht gelehrten Einfluß, und es macht nun den Aufenthalt des Herzogs bei dem freundlichen Arimaspenkönig zum Mittelpunkt einer in die Form ritterlicher Abenteuer gekleideten Ethnographie wunderlicher Völker, von denen ohne Ausnahme Isidors Etymologien berichten. Die auch der Wiener Genesis und dem Rother bekannten *Plathüeve*, die, auf dem Rücken liegend, ihren breiten Fuß als Regenschirm benutzen können; die gleichfalls schon in der Genesis erwähnten Langohren, die keiner weiteren Bedeckung ihres Körpers bedürfen als ihrer gewaltigen Ohren; die winzigen Pygmäen, die von den Kranichen bedroht werden; die Giganten oder Riesen von Kanaan — sie alle werden von Ernst im Dienste jenes Königs überwunden und müssen ihm je einen Gefangenen lassen, den er später seinen staunenden Landsleuten zeigen kann. Mit Kämpfen gegen die heidnischen Babylonier für einen christlichen Mohrenkönig, dem Zuge nach Jerusalem und dem Opfer am Heiligen Grabe, folgt dann das Gedicht der Richt-

linie des Kreuzfahrerromans, um mit Ernsts Heimkehr in das historische Schlußmotiv, die Verzeihungsszene, einzumünden. Nach der Erzählung des in Gnaden Wiederaufgenommenen soll dann Kaiser Otto die ganze Geschichte haben niederschreiben lassen; auf dem Dom zu Bamberg, so wird an einer anderen Stelle berichtet, liege noch das lateinische Buch.

Ob dieser Behauptung mehr Bedeutung beizulegen sein mag als der Quellenberufung des Rother und anderen Beteuerungen der Art, läßt sich nicht feststellen; sicher weist keine der erhaltenen Aufzeichnungen der Ernstsage in deutscher und lateinischer Sprache über das alte deutsche Gedicht des 12. Jahrhunderts zurück, von dem uns fünf kleinere Bruchstücke in mittelfränkischer[1]), eines in rheinfränkischer Niederschrift[2]) erhalten sind und dessen Reime rheinfränkisches Gepräge tragen. Aus dieser Quelle (A) flossen unmittelbar oder mittelbar alle vollständig überlieferten Behandlungen des Stoffes.[3]) Auf eine bayrische Umarbeitung (B) des alten rheinfränkischen Gedichtes führen zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts zurück. Ihnen lag vermutlich eine im 13. Jahrhundert revidierte Fassung des in den Ausgang des 12. Jahrhunderts zurückreichenden B-Textes vor. Die übliche Herstellung reiner Reime war der leitende Gesichtspunkt schon für diese erste Bearbeitung des frühmittelhochdeutschen Originals, und um der glatteren Form willen wurde dessen ungelenkere, aber kräftigere Einfachheit ins Breitere und Mattere gezogen. Doch hält sich bei alledem B unter

---

[1]) Anfang d. 13. Jahrh. Abgedruckt bei Hoffmann, Fdgr. 1, 228f.; Pfeiffer, Germ. 6, 350f.; Bartsch, Ernst S. 3f.

[2]) Ende d. 12. Jahrh., abgedruckt Germ. 19, 195f.

[3]) Über das Verhältnis der Bearbeitungen: Haupt, ZfdA 7, 193f. Bartsch, a. a. O. Jänicke, *Abfassungszeit der beiden deutschen Gedichte von H. E.*, ZfdA 15, 151f., dazu Zarncke, PBB 2, 580f. Geo. Voss, *Die Sage vom H. E. unter dem Einflusse Wolframs v. Eschenbach*, Progr. v. Reichsweiler. Kolmar 1886. F. Ahlgrimm, *Untersuchungen über die Gothaer Handschrift des H. E.* Diss. Kiel 1890. A. Fuckel, *Der Ernestus des Odo v. Magdeburg und sein Verhältnis zu den übrigen älteren Bearbeitungen der Sage vom H. E.* Diss. Marburg 1895. — Ausgaben: A, B, F bei Bartsch, zu F vgl. Stickelberger, ZfdA 46, 101f. C bei Haupt, ZfdA 7, 193f. (Verbesserungen dazu bei Bartsch, XXXVIf.) D bei v. d. Hagen u. Büsching, *Deutsche Gedichte des Mittelalters*, Bd. 1. Berlin 1808. E bei Martène u. Durand, *Thesaurus novus anecdotorum* III, 307f. Paris 1717. G: Die Hs., am Schluß unvollständig, hrsg. v. Hügel, PBB 4, 476f.; der Druck hrsg. v. Haupt, ZfdA 8, 477f.; Bartsch, S. 187f.; vgl. Stickelberger, ZfdA 46, 101f. Der Text des Dresdner Heldenbuchs bei v. d. Hagen u. Büsching, *Deutsche Ged.*, Bd. 2.

allen Bearbeitungen noch am meisten an den Originaltext. Eine freie Nachdichtung im höfischen Stil erfuhr der alte B-Text vor 1287[1]) von einem bayrisch-fränkischen Nachahmer Wolframs von Eschenbach (D)[2]), der aber auch die mittelfränkische Abschrift des Originalgedichtes gekannt haben wird, da er dieses augenscheinlich Heinrich v. Veldeke zuschreibt, doch wohl nur wegen der Sprachformen. Beiden Fassungen fehlt es nicht an frommen Erweiterungen; die Hauptsache aber bleibt ihnen, und namentlich D, die Überführung der alten Dichtung in die neueren Formen der deutschen epischen Kunst.

Aber auch in das prunkende Gewand lateinischer Poesie und Rhetorik wurde der Inhalt des deutschen Gedichtes gesteckt. Im Jahre 1206[3]) hat es ein Kleriker Otto für den Erzbischof Albert von Magdeburg in acht Büchern lateinischer Hexameter verarbeitet, die, ganz durchsetzt mit Reminiszenzen an Vergil, Ovid, Lucan und Prudentius, vor allem aber beeinflußt durch das Vorbild der Alexandreis des Gualtherus de Castellione, dem geistlichen Herrn die Gelehrsamkeit und durch manche fromme Einlage auch die Gesinnung des Verfassers empfehlen sollten (E). Mit allen Zierraten mittelalterlicher Kunstprosa hat dann ein ungenannter Geistlicher seine weitschweifige lateinische Nacherzählung des deutschen Gedichtes überladen. Er putzt seine schwülstige Prosa vielfach mit Reimen auf, flicht gelegentlich Hexameter, einmal auch ein geistliches Lied in Reimversen hinein und läßt es auch sonst an frommen Zusätzen, gelehrtem Beiwerk, gelegentlich auch an sachlichen Erweiterungen nicht fehlen (C). Eine Handschrift des 15. Jahrhunderts läßt diesem lateinischen Prosatext eine deutsche Übersetzung folgen, die die Verseinlagen in deutschen Reimversen wiedergibt. Sie wurde als *ein hüpsche liepliche historie ains edeln fürsten herzog Ernst* seit dem 15. Jahrhundert mit Holzschnitten gedruckt, auch als Reiseroman mit „Schiltberger" und „Sankt Brandan" zusammen herausgegeben, im 17. und 18. Jahrhundert sprachlich erneuert und so bis auf Gustav Schwabs und Simrocks Sammlungen als „Volksbuch" fortgepflanzt (F).

---

[1]) Wegen der Beziehungen in Ulrichs v. Eschenbach Alexandreis, s. Steinmeyer, AfdA 15, 220f. Zwierzina, ZfdA 44, 289f. hält Ulrich für den Verfasser von D, aber Ulrichs Behauptung, daß im Herzog Ernst viel von den Leuten mit Hundsköpfen geschrieben sei, verträgt sich damit nicht.

[2]) Voss, Ahlgrimm, Steinmeyer, a. a. O.

[3]) Vgl. Zarncke, PBB 2, 576f.

Die einzige spielmännische Behandlung der Ernstsage bietet ein strophisches Lied in der dreizehnzeiligen Bernerweise, das, wohl im 14. Jahrhundert verfaßt, im 15. abgeschrieben und anderseits in verkürzter Bearbeitung in das Dresdener Heldenbuch aufgenommen, im 16. und noch im 18. Jahrhundert gedruckt worden ist (G). Der Inhalt des alten Gedichtes ist hier auf Ernsts Verbannung, die Fahrt durch den Berg mit der Gewinnung des Karfunkelsteins und das Abenteuer mit den Schnabelleuten und der indischen Prinzessin eingeschränkt. Aber jenen glücklichen Schluß der Erlösungsgeschichte, den der Stil des Volksmärchens eigentlich verlangte, hat der Spielmann wirklich zuwege gebracht. Die Königstochter wird nicht durch die Schnäbeler getötet. Ernst und sein getreuer Graf entkommen mit ihr, und durch allerlei Gefahren hindurch, die nur schwache Nachklänge der echten Abenteuer zeigen, bringen sie die Erlöste nach Indien zu ihrem Vater; Ernst heiratet sie, gewinnt nach jahrelangem Aufenthalt in Indien durch Übersendung des Karfunkels die Verzeihung seines kaiserlichen Stiefvaters und wird von diesem zum Nachfolger eingesetzt, während er von seinem Schwiegervater das indische Königreich erbt. Der Kaiser, der seinen Stiefsohn Ernst nach diesem Spielmannslied wegen eines Mordanschlages verbannt, wird hier als der Kaiser Friedrich bezeichnet, der später entrückt worden sei, man wisse nicht wohin; Ernst selbst wird Herrscher von Braunschweig genannt. Augenscheinlich ist eine Vermischung mit der Sage von Heinrich dem Löwen eingetreten, die ihrerseits schon einen Teil von Ernsts Reiseabenteuern aufgenommen hatte.[1]) Die Annahme, daß schon die alte Ernstdichtung durch historische Züge aus der Kreuzfahrt des Löwen vom Jahre 1172 beeinflußt sei, scheint mir keineswegs so gesichert, wie meistens angenommen wird, da auch der Kreuzzug von 1147 und 48 genügende Parallelen zu Ernsts Pilgerfahrt bietet. Daß etwa die Verbindung des Ächtungsmotivs der Ernstsage mit der Jerusalemfahrt durch die Schicksale Heinrichs des Löwen veranlaßt worden sei, ist vollends mit dem Alter des Gedichtes unvereinbar, da erst im Jahre 1180 die Acht über Heinrich ausgesprochen wurde.

Das älteste Zeugnis für die Verbreitung des Gedichtes bietet ein Brief des Berthold von Andechs an den Abt Ruprecht von Tegernsee (1155—1186), in dem Berthold bittet, ihm „das deutsche

---

[1]) W. Seehaussen, *Mich. Wyssenherres Gedicht v. d. edlen hern v. Bruneczwigk u. d. Sage von Heinrich d. Löwen.* Germ. Abh. 43.

Büchlein von Herzog Ernst" zur Abschrift zu übersenden. In diese Zeit, und wohl eher vor als nach 1170 weisen auch die Formen der alten Dichtung. Der Brief zeigt, daß das rheinfränkische Gedicht, wenn nicht in Bayern entstanden, so doch früh dorthin gelangt sein muß und daß es von vornherein seine Leser in den geistlichen und in den höfischen Kreisen fand, an die sich dann auch die Bearbeitungen des 13. Jahrhunderts wendeten. So gehört auch zu dem Bilde, welches der „Meier Helmbrecht" (V. 956f.) von der edlen höfischen Geselligkeit der guten alten Zeit entwirft, das Vorlesen des „Herzog Ernst". Sogar bis nach Frankreich hinein erstreckte sich die Wirkung der Dichtung. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hat ein französischer Dichter ihre Hauptmotive für seine Fortsetzung des Huon von Bordeaux, die *Esclarmonde* verwertet[1]), und schon viel früher scheint die nordostfranzösische Sage von Boeve von Hamtone Motive der Ernstsage übernommen zu haben.[2])

§ 17.

Die Anfänge des ritterlichen Liebesromans. Graf Rudolf. Floyris.

Wie der „Herzog Ernst", so wurde auch alle weltliche Literaturepik vor ihm durch das Interesse am Heldentum und am Wunderbaren bestimmt, soweit sie überhaupt den weltlichen Charakter ihrer Stoffe wahrte. Wo das Verhältnis zwischen Mann und Weib überhaupt irgendeine Rolle spielt, wird es jenem Interesse durchaus untergeordnet. Die Beziehungen zwischen treuen Waffengefährten, zwischen Fürsten und Vasallen, auch zwischen Eltern und Kindern beschäftigen diese alten Dichter viel mehr als die Geschlechtsliebe. Die Brautwerbung sahen wir im Rother dem Motiv der Vasallentreue untergeordnet, das Verführungsmotiv wurde in der Kaiserchronik in den Dienst frommer Moral gestellt. Und doch hörten wir in derselben Kaiserchronik schon nachdrucksvolle Worte von der alles bezwingenden Gewalt der Minne aus dem Mund eines kampfbewährten Helden, und um dieselbe Zeit trat das deutsche Liebeslied schon in den literarischen Gesichtskreis. Es konnte nicht fehlen, daß auch in der epischen Dichtung die Minne über ihre Bedeutung als gelegentliche Triebfeder für Heldenabenteuer hinauswuchs, daß ihr sinnliches und seelisches Erleben in den Mittelpunkt

[1]) O. Engelhardt, *Huon de Bordeaux u. Herzog Ernst.* Diss. Tübingen 1903.
[2]) Deutschbein, *Studien zur Sagengeschichte Englands.* I, 198f. Cöthen 1906.

der Erzählung gerückt wurde, und daß neben das heroische Epos der Liebesroman trat. Die vollendete Ausbildung dieser neuen Gattung liefert der epischen Dichtung der Blütezeit ihre wesentlichsten Züge; erst in dieser gewinnt das erotische Problem seine vollen und reichen Ausdrucksmittel. Aber in schlichterer und primitiverer Form suchte man es schon in den letzten Jahrzehnten der mittelhochdeutschen Frühzeit episch zu gestalten. Frankreich war auch auf diesem Gebiet vorangegangen; von vornherein schöpfen die deutschen Vertreter der neuen Richtung aus französischen Quellen. Die beiden beliebtesten mittelalterlichen Stoffe des eigentlichen Liebesromans, Floris und Tristan, werden bereits in dieser Zeit den Deutschen durch Bearbeitung der französischen Dichtungen zugeführt. Und es scheint, daß diese beiden ersten echten Liebesromane in deutscher Sprache, in denen das Leben des Mannes ganz aufgeht im Ringen nach dem Weibe, der eine seinem ersten Ursprunge nach, der andere wenigstens nach der Herkunft eines wesentlichen Bestandteils denselben Weg gegangen sind, auf dem man neuerdings auch wieder den Entwicklungsgang der Lyrik desselben Geistes, der Lyrik des Frauendienstes verfolgen zu können meint: daß sie aus arabischer Quelle über Spanien nach Frankreich und von da nach Deutschland gekommen sind. Ein dritter Versroman, der „Graf Rudolf“[1]), bleibt noch in engerem Zusammenhang mit der Kreuzzugsepik, aber die Liebesgeschichte, in welche die Handlung ausläuft, hat er einer französischen Quelle entlehnt. In der Zeit des erbitterten Kampfes zwischen Christentum und Muhammedanismus konnte für den Liebesroman kaum ein eindrucksvollerer Konflikt geschaffen werden als der zwischen Liebe und Glaubensfeindschaft. Die Überwindung selbst des Gegensatzes der Religionen durch die Minne war ganz besonders geeignet, ihre allbezwingende Gewalt zur Geltung zu bringen. Schon die Kaiserchronik berichtet, wie ein Sarazene eine bayrische Herzogin auf ihrer Jerusalemfahrt raubt und sie heiratet, und im Rother soll des christlichen Helden Gemahlin dem heidnischen Königssohn vermählt werden; aber das sind Gewaltstreiche, die kaum an das eigentliche

[1]) Hrsg. v. W. Grimm, Göttingen 1828; 2. Ausg. (mit neuen Bruchstücken) Gött. 1844. Nach der von Singer, ZfdA 30, 381 und Holz, PBB 18, 562f. geänderten Reihenfolge der Bruchstücke hrsg. v. Kraus, *mhd. Übungsbuch*, S. 54f. — Bethmann, *Untersuchungen über die mhd. Dichtung vom Grafen Rudolf* (= Palästra XXX) Berlin 1904, vgl. Helm, Literaturbl. 1908, 148f. Kramp, L., *Studien z. mhd. Dichtung v. Gr. R.* Diss. Bonn 1916.

Problem rühren. Erst im Grafen Rudolf und im Floris tritt die Minne in ihr Recht.

Ein anglonormannischer Roman[1]), der nach 1200 und ein englischer[2]), der um 1300 angesetzt wird, erzählen von einem jungen Grafen *Boeve von Hamtone* (Beves of Hamtoun), wie sich eine heidnische Königstochter in ihn verliebt, als sie ihn am Hof ihres Vaters kennen und seine Heldentaten bewundern lernt. Die Bedenken des jungen Christen schwinden schließlich vor der glühenden Liebe des Mädchens, die sogar ihrem Glauben um seinetwillen entsagen will. Als das heimliche Verhältnis dem Vater hinterbracht wird, schickt er Boeve mit einem Uriasbrief zu dem König von Damaskus, den Boeve in seinem Dienst im Kampf überwunden hatte; die Tochter vermählt er, trotzdem sie standhaft an ihrer Liebe festhält, einem fremden Fürsten, aber sie weiß ihre Keuschheit zu wahren. Boeve hat inzwischen in Damaskus in langer Gefangenschaft schmachten müssen; endlich entkommt er unter großen Gefahren und gelangt nach vielen Mühsalen heimlich zu der Geliebten, die den lang Ersehnten mit Freuden empfängt. Mit Hilfe eines getreuen Knappen und eines unvergleichlichen Rosses entführt er sie; unterwegs fällt der Knappe im Kampfe.

Diese Erzählung begegnet uns auch in den Bruchstücken vom *Grafen Rudolf*[3]), zwar mit anderen Namen und Örtlichkeiten und mit mancherlei sonstigen Abweichungen, aber doch in den wesentlichsten Zügen und auch in manchen Einzelheiten so übereinstimmend, daß man annehmen muß, der deutsche Dichter habe eine ältere Fassung des französischen Romans gekannt. Was der Liebesgeschichte vorangeht, weicht freilich in den deutschen Bruchstücken völlig vom Boeve de Hamtone ab. Auf einen Hilferuf des Papstes für das bedrängte heilige Land zieht der junge Graf aus seiner Heimat Arras, glänzend ausgestattet, auf die Kreuzfahrt. In Jerusalem freundlich aufgenommen, kämpft er erfolgreich im Dienste des Königs vor Skalun (Askalon) gegen die Heiden und bringt durch persönliche Verhandlung mit einem ihrer Führer einen guten Ausgleich zustande.

---

[1]) *Der anglonorm. Boeve de Haumtone* hrsg. v. Stimming, Bibliotheca Normannica VII.

[2]) *Sir Beves of Hamtoun*, hrsg. v. Kölbing, *Early Engl. Text Society, Extra Series* 46. 48. 65.

[3]) Die Beziehung wurde zuerst bemerkt von Heinzel, AfdA 11, 129, weiter erörtert von Singer, ZfdA 30, 379f., Bethmann, a. a. O., Deutschbein, *Studien zur Sagengeschichte Englands*, S. 191f.

Höfischer Sitte besser kundig als irgendeiner in Jerusalem, wird er vom König mit der Anordnung eines Siegesfestes betraut. In einem weiteren Fragment aber finden wir Rudolf am Hofe des heidnischen Königs Halap (Aleppo), an den er von Jerusalem geflohen sein muß, denn der König von Jerusalem verlangt nachher von Halap Rudolfs Auslieferung wegen treuloser Tat, ohne jedoch Erfolg damit zu haben. Inzwischen setzt nun hier jenes Boevemotiv ein, das heimliche Liebesverhältnis zur Tochter des heidnischen Königs. Sybel[1]) glaubte die Grundlage jener Erzählungen in der Geschichte des jungen Grafen Hugo von Puiset gefunden zu haben, der um 1127 nach Palästina kam, um die Erbschaft Joppe anzutreten. Ein glänzender, beliebter Ritter, auch bei König Balduin von Jerusalem in gutem Ansehen, geriet er mit dessen Nachfolger Fulko in Feindschaft, verbündete sich mit den Sarazenen, ging nach Askalon und suchte die Ägypter gegen Fulko zu gewinnen. Es ist wohl möglich, daß Erinnerungen an diese Vorgänge, ziemlich sicher, daß solche an die ungefähr gleichzeitigen Kämpfe der Christen vor Askalon dem ersten Teil der Erzählung zugrunde lagen. Sollten sie wirklich schon in der älteren Boevedichtung im Unterschiede von allen erhaltenen Fassungen die Liebesgeschichte eingeleitet haben, so müßte der deutsche Dichter hier seinen Stoff doch besonders frei umgestaltet haben. Er macht seinen Helden zu einem Verkündiger der Herrlichkeit und des Glanzes des deutschen Kaisertums, der dem König von Jerusalem den Plan, bei seinem Siegesfest mit des Kaisers Hofhaltung zu wetteifern, als eitel Torheit verweist. Hier spricht deutlich das deutsche imperialistische Hochgefühl des Barbarossa-Zeitalters, und wenn der deutsche Dichter seinen Helden zum Grafen von Arras machte, so würde sich das aus der Schätzung, welche gerade die flandrische Ritterschaft damals als Muster höfischer Sitte in Deutschland genoß, gut erklären. Die Art, wie der Dichter die Einzelheiten der ritterlichen Ausstattung Rudolfs, der Anordnung des großen Hoffestes, der Unterweisung eines Jünglings in Rittertum und höfischer Zucht schildert, verrät das Zeitalter der ersten Aufnahme westlicher Formkultur in Deutschland. Auch der Verkehr mit den Frauen steht unter diesem Zeichen. Dabei ist das Gespräch, in dem die liebende Prinzessin Rudolf das erste Geständnis seiner Liebe entlockt, auf einen zarteren Ton gestimmt als ihr rückhaltloses Entgegenkommen in der französischen Dichtung. Der Held empfindet schon die Minnenot wie

[1]) ZfdA 2, 235f.

eine Gewalt, die ihm ans Leben geht, aber beide Liebende äußern ihr Empfinden in einfachen, herzlichen Worten, und erotische Szenen, darunter auch eine Tageliedsituation, werden in schlichter Naivität dargestellt. Rudolfs Verhältnis zu dem hilfreichen Knappen, dessen Name Bonifait ausnahmsweise mit einer der französischen Überlieferungen übereinstimmt, ist ein persönlicheres als in diesen und wird auf das Motiv der Verwandten- und Mannentreue gegründet. Die Erzählung vom Tode des Knappen erhält dadurch eine ganz andere Wendung.

Der Dichter hat also den überlieferten Stoff in deutschem Geist frei gestaltet, und so sind auch seine Ausdrucksformen im wesentlichen durch die alte einheimische Epik der Spielleute und Kleriker gegeben. An neuen Kunstmitteln ist der schnelle und lebhafte, gelegentlich auf einen Vers zusammengedrängte Wechsel von Rede und Gegenrede hinzugekommen, vielleicht unter französischem Einfluß, während anderes, wie die stärkere und breiter ausgedehnte Verwendung mehrgliedriger Beiwörter, mehr in der Richtung selbständiger Weiterentwicklung der einheimischen Stilformen zu höfischer Kunst liegt. Die Brechung der Reimpaare nimmt zu und verbindet sich gelegentlich mit harten Enjambements. Reinheit des Reimes ist, wenn man mundartliche Formen in Anschlag bringt, in beträchtlichem Fortschreiten. Diese dialektlichen Reimerscheinungen führen wohl nach Hessen, während die Schreibung der erhaltenen Bruchstücke thüringisches Gepräge trägt. Die Entstehung der Dichtung darf man ungefähr um 1170 ansetzen, da der Verfasser bei einer Äußerung seines Helden, dem Kaiser leiste ein von ihm gekrönter König Schenkendienst, nur die Verbindung von Schenkenamt und Königswürde im Sinne haben kann, wie sie bis 1173 und nicht länger in Böhmen bestand. Viel früher aber kann das Gedicht nach Sprache und Kunst nicht entstanden sein.

Auf niederfränkisches, vielleicht limburgisches Sprachgebiet und auf eine Stufe weniger entwickelter Reimkunst führen uns die Bruchstücke der *Floyrisdichtung.*[1]) Der Dichter hat aus dem benachbarten Frankreich zum erstenmal einen Roman eingeführt, der von Anfang bis zu Ende einzig und allein auf das Motiv der alles überwindenden Minne gegründet ist. Die Minne kennt keinen Gegensatz der Religionen, keinen Unterschied der Stände, sie schont nicht das zarteste

[1]) Hrsg. v. Steinmeyer, ZfdA 21, 307f., vgl. Bartsch, Germ. 26, 64. Franck DLZ 1906, Sp. 2503 und Kalff, *Geschiedenis der nederl. Letterkunde,* I, S. 34, versetzen sie nach niederländ. Limburg.

Lebensalter, sie schreckt vor keinem Machtspruch, vor keiner Gefahr zurück; klug und erfinderisch weiß sie der schwierigsten Lagen Herr zu werden, sie spottet des Todes; und den in Liebe Bereiten, das Leben für das Liebste preiszugeben, glückt es, das Liebste zu gewinnen. Das ist die Geschichte von *Floire*, dem heidnischen Königssohn, und *Blancheflor*, der Tochter einer christlichen Kriegsgefangenen, die mit ihm in Spanien am Hofe seines Vaters aufwächst. Als die Kinderfreundschaft zur Liebe erblüht, werden die Gespielen durch den ergrimmten Vater getrennt. Blancheflor wird heimlich nach Babylon verkauft, wo sie der Emir mit anderen Mädchen in einem Turme streng verschlossen hält, bis er sie zur Frau nehmen wird. Floire läßt sich durch die Vorspiegelung von Blancheflors Tod nicht irre machen, er achtet keiner Drohung und Gefahr, bis er den Aufenthalt der Geliebten ausgekundschaftet hat. In einem Korb unter Blumen verborgen, gelingt es ihm zu ihr einzudringen, um in Mädchenkleidung Tage seligsten Liebesglücks mit ihr zu genießen. Verraten und der Rache des Emirs preisgegeben, zu gemeinsamem Feuertode verurteilt, sucht jedes der beiden durch einen schützenden Zauberring nicht den eigenen Tod, sondern den des anderen zu verhindern. Der Anblick solcher Liebe rührt selbst das Herz des erzürnten Heiden; er vergibt den beiden und sie werden glücklich vereint.

Der aus arabischer Überlieferung stammende Stoff[1]) wurde in Frankreich zu zwei verschiedenen poetischen Bearbeitungen ausgestaltet, von denen die ältere wiederum in zwei abweichenden handschriftlichen Fassungen überliefert ist.[2]) Das niederfränkische Gedicht, in dem der Held Floyris genannt wird und dessen Bruchstücke erst mit Floyris' Auftreten in Babylon einsetzen, fußt auf der ersten Fassung der älteren Bearbeitung, und wenn auch einzelne seiner Abweichungen von den überlieferten französischen Handschriften auf die Benutzung einer älteren Vorstufe derselben zurückzuführen sein werden, da sie Entsprechungen in anderen Behandlungen des Stoffes finden, so bleiben doch einige Besonderheiten der Bruchstücke übrig, die man unbedenklich dem deutschen Bearbeiter zusprechen kann. Er trägt seinen Stoff schlicht und ansprechend in guten Versen vor.

---

[1]) Den arabischen Ursprung der Grundfabel weist Singer, Abhandlungen der preuß. Akademie d. W. 1918 ph. h. Kl. Nr. 13 nach.

[2]) *Floire et Blanceflor*, publ. p. *Ed. du Méril.* Paris 1856. — Herzog, *Die beiden Sagenkreise von Flore und Blanscheflur*, Germ. 29, 137f. Reinhold, *Floire et Blancheflor, étude de littérature comparée.* Paris 1906. Ernst, Lor., *Floire und Blantscheflur. Studie z. vergl. Literaturwissensch.* QF 118. Straßb. 1912.

Ein Zeugnis für die Verbreitung seines Gedichtes im 12. Jahrhundert dürfen wir in einer Berufung Ulrichs von Gutenburg auf „Floris“ sehen.[1]) Später wurde es durch neue Dichtungen verdrängt, die sich der zweiten Fassung der älteren französischen Dichtung anschließen, die mittelhochdeutsche des Konrad Fleck, die niederländische des Diederic van Assenede[2]), eine ripuarische[3]) und eine an diese sich anschließende niedersächsische.[4]) Flecks höfische Dichtung wurde dann auch in kurzer, nur handschriftlich überlieferter Prosa nacherzählt.[5]) In die gedruckte Romanliteratur ging in Deutschland nur eine Übersetzung von Boccaccios Filocolo, einem breiten humanistischen Aufguß auf die jüngere französische Dichtung, als *Histori von Florio und Bianceffora*[6]) über, aus der dann Hans Sachs den Inhalt seiner „Comedi“[7]) geschöpft hat. In den Niederlanden wurde Diederic van Assenedes Gedicht einer seit 1515 gedruckten Prosa[8]) zugrunde gelegt, nachdem schon im Jahre 1483 eine Dramatisierung des Stoffes in Brüssel gespielt worden war. Eine Übersetzung der niederländischen Prosa hat Simrock in seine Sammlung der deutschen Volksbücher (VI) aufgenommen.

Das Aufkeimen der Minne in zwei Kinderherzen war ein Motiv, das auch andere Dichter zu neuer Gestaltung reizte. Es begegnet uns wieder in Wolframs Sigune und Schionatulander, in Rudolf von Ems Wilhelm und Amelie und schließlich in der Erzählung von Wilhelm von Österreich und Aglye von Zizia, die Johannes von Würzburg dem Flore täppisch nachbildete.

---

[1]) MF 74, 23—33.

[2]) Hrsg. v. Hoffmann v. Fallersleben, *Horae Belgicae* III. Lips. 1836; von Moltzer, (Bibliothek van mnl. Letterkunde 23), Groningen 1879; von P. Leendertz, Leiden 1912; vgl. dazu Reinhold, Lbl. 1916, S. 107f.

[3]) *Die Mühlheimer Bruchstücke von Fl. u. Bl.*, hrsg. v. H. Schafstaedt. Progr. v. Mülheim a. Rh. 1905/06. Dazu Franck DLZ 1906, Sp. 2502f.

[4]) Hrsg. v. Bruns, *Romantische und andere Gedichte in altplattdeutscher Sprache*, S. 225f. Berlin 1798. *Flos unde Blankflos* v. St. Waetzoldt (Niederd. Denkmäler III). Bremen 1880. Kritische Ausgabe v. O. Decker. Rostock 1913.

[5]) Züricher Hs. v. 1475, gedruckt von Herzog, Germ. 29, 218f. und in *Deutsche Volksbücher aus einer Züricher Hs.*, hrsg. v. Bachmann u. Singer, Lit. Ver. 185.

[6]) Gedruckt in Metz 1499 und 1500; weitere Drucke des 16. Jahrhs. bei Goedeke I, 354.

[7]) H. Sachs Werke, Lit. Ver. 121, S. 300f.

[8]) Hrsg. v. Boekenoogen, *De Historie van Floris ende Blancefleur* (Nederlandsche Volksboeken II). Leiden 1903.

§ 18.

Der Tristanroman und seine Bearbeitung durch Eilhart von Oberge.

Im „Floire“ wie im „Graf Rudolf“ ist nicht anders als in den spielmännischen Brautwerbungsgeschichten das Ziel der Liebe die Ehe. Kommt die Liebende in eines Fremden Gewalt, so weiß sie sich doch für den Geliebten unberührt zu erhalten, und schließlich krönt nach der Taufe des heidnischen Teils eine legitime Heirat den Herzensbund. Zur dämonischen Leidenschaft, die keiner gesellschaftlichen Fessel mehr achtet, die kein Gesetz als den glühenden Trieb des Herzens kennt, ist dagegen die Liebe in der Geschichte Tristan und Isoldens geworden. Die Ehe verliert ihre Rechte gegen die Liebe, denn beide streiten wider einander, die Liebe aber ist die größere unter ihnen. Das ist die romanische Auffassung des höfischen Zeitalters, wie sie sich in der provenzalischen und französischen Lyrik, in der französischen Liebestheorie und in einigen der neuen, aus keltischen Quellen gespeisten französischen Romane, allen voran dem Tristan, durchsetzt.

Der Eingang keltischer Erzählungsstoffe erfolgte zunächst aus der Bretagne in die Normandie. Historische, mythische und märchenhafte Überlieferungen, welche die im 5. und 6. Jahrhundert nach Armorica ausgewanderten Kelten aus der britischen Heimat mitgenommen und fortgebildet hatten, wurden in Einzelerzählungen (contes) und lyrisch-epischen Einzelliedern (lais) dem normannisch-französischen Sprachgebiet überliefert und fanden auch in England, wo jene altkeltischen Traditionen in Wales und Cornwallis weiter gepflegt wurden, am normannischen Königshof Interesse. Im Dienst eines Neffen König Heinrichs I. hatte Galfried v. Monmouth gestanden, dessen sagenhafte *Historia Britonum* auch von König Artus Taten handelte. Der vielgenannten Gemahlin Heinrichs II., Eleonore von Poitou, hatte der normannische Dichter Wace im Jahre 1155 die Bearbeitung jener *Historia* in französischen Versen, den *Brut* gewidmet; und wenn hier historische Traditionen und Erfindungen zu einem großen Gewebe keltischer Geschichtsfabeln verarbeitet waren, so wurde eine Anzahl jener märchenhaften Einzelerzählungen und Lieder der Bretonen zu anmutigen französischen Versnovellen von Marie de France in England gestaltet und König Heinrich II. um 1165 dargebracht. Auch Marie de France behandelt in ihren Lais den Konflikt zwischen Liebe und Ehe und

gibt der Minne den Sieg, sie kennt auch Tristan und Isoldens unzertrennlichen Liebesbund und erzählt, wie Tristan selbst diesen in einem Lai durch die unlösliche Verschlingung von Geißblatt und Haselstaude verbildlicht habe.

Sie weiß von verschiedenartigen mündlichen und schriftlichen Tristanüberlieferungen und beruft sich auf solche, wie auch alle Tristandichter der Folgezeit es tun. Denn auch in der Zeit, wo man Tristans Gesamtabenteuer in Versromanen zusammenfaßte und noch lange nachher, liefen nebenher noch Einzelerzählungen und Dichtungen von diesem und jenem seiner Liebesabenteuer in verschiedener Gestalt um, so daß auch nachdem die Hauptlinien des Tristanromans festgelegt waren, die einzelnen Kapitel starken Schwankungen unterworfen blieben. Der älteste zusammenhängende *Versroman von Tristans Abenteuern* wird in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts von einem normannischen oder anglonormannischen Dichter aus verschiedenartigem Material aufgebaut worden sein. Von dieser verlorenen Quelle scheint die deutsche Bearbeitung des Eilhart von Oberge[1]), *Tristrant und Isalde*, noch das beste und verhältnismäßig vollständigste Bild zu geben. Nur für den kleineren Teil der Liebesabenteuer (Eilhart 3534—4994) liegt ein entsprechendes Stück einer nahe verwandten altfranzösischen Tristandichtung vor, das erste Hauptstück der Fragmente der Dichtung des Normannen Berol.[2]) Seine Übereinstimmung mit Eilhart schließt mit Isoldes Rückkehr an Markes Hof und Tristans Verbannung. In dem zweiten Hauptstück, den Abenteuern des Verbannten, gehen dagegen die Berolfragmente und Eilhart völlig auseinander, und diese Berolfortsetzung, die sich auch nach Inhalt und Charakter schlecht an das Vorangegangene anschließt, kann nicht mehr auf die alte Dichtung zurückgeführt werden.

Dagegen ist gerade dieser zweite Hauptteil von Tristans Liebesabenteuern in den Bruchstücken einer anderen altfranzösischen Tristandichtung, einer inhaltlich vielfach, stilistisch von Grund aus ändernden höfischen Neubearbeitung der alten Quelle durch den Anglonormannen Thomas überliefert[3]). Der erste Teil des Thomasschen Gedichtes ist nicht erhalten, er läßt sich nur aus dessen fremd-

---

[1]) *Eilhart v. Oberge*, hrsg. v. F. Lichtenstein (QF 19). Straßb. 1877.

[2]) *Le Roman de Tristan par Béroul et un anonyme poème du* XII. *siècle publ. p.* E. Muret. Paris 1903.

[3]) *Le Roman de Tristan p. Thomas, publ p.* J. Bédier. T. I. *Texte. II. Introduction.* Paris 1902—05.

sprachigen Bearbeitungen rekonstruieren, einer altnordischen Prosaübersetzung, einer altenglischen Nachdichtung und dem deutschen Tristan Gottfrieds von Straßburg. Auf die alte französische Dichtung geht auch die französische Versnovelle von *Tristan als Narr*[1]) zurück, die bei der Erzählung dieses Einzelabenteuers Tristan einen Rückblick auf die vorangegangenen Erlebnisse in den Mund legt, während ein *umfänglicher prosaischer Tristanroman*[2]) in verschiedenen Fassungen starke Textmischungen zeigt, bei denen neben vielem Jungen, Abgeleiteten und aus den Artusromanen Herübergenommenen, auch einzelnes durchzuschimmern scheint, was noch über die alte Dichtung zurückführt.

Jedenfalls fußt die französische auf einer keltischen Tristantradition; wie viel sie selbst hinzugefügt hat, ist bei dem internationalen Charakter vieler Motive schwer zu erkennen. Die Namen sind zum guten Teil keltischen Ursprunges. So ist der Oheim und Nebenbuhler des Helden als König Marke von Cornwall für das 6. Jahrhundert bezeugt. Tristans Name, bei Berol „Tristran", bei Eilhart „Tristrant", wird auf einen Piktenkönig des 8. Jahrhunderts, Drest-Drostan, zurückgeführt, der in wallisischer Überlieferung zu Drystan, französisch durch Umdeutung zu Tristan wurde. Sein Vater Riwalin trägt den Namen eines bretonischen Fürsten. Isoldens Name, bei Berol „Iseut", bei Eilhart „Isalde", geht in der älteren Form, Iselt, auf eine zur wallisischen Isselt umgeformte angelsächsische Ethild oder auf eine fränkische Ishild zurück, während ein Name wie Blanceflur, den Tristans Mutter trägt, natürlich erst von einem Franzosen eingeführt sein kann. Diese Erscheinungen sind typisch für den Entwicklungsgang der Sage, die von Wales aus in die Hände bretonischer Erzähler und Spielleute, von ihnen zu den Franko-Normannen gelangte und durch diese ihre literarische Ausbildung erhielt.[3])

[1]) *Les deux poèmes de la Folie Tristan* ed. Bédier. Paris 1907.

[2]) *Le roman en prose de Tristan analyse critique par* E. Löseth (*Bibliotheque de l'école des hautes études* LXXXII). Paris 1891.

[3]) Zur Entwicklung der Tristansage und Dichtung: Jak. Grimm, Kl. Schr. 6, 88f. v. d. Hagen, *Minnesinger* 4, 562f. Heinzel, *Gottfried v. Straßburg und seine Quelle*, ZfdA 14, 272f. Bédier, a. a. O. II. Deutschbein, *Studien z. Sagengeschichte Englands.* Cöthen 1906, S. 69f. Golther, *Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit.* Leipz. 1907. *Tristan und Isolde von Gottfried v. Straßburg, neu bearbeitet* v. Wilh. Hertz, 5. Aufl. mit einem Nachtrag v. Golther. Stuttg. u. Berlin 1907, S. 467f. Kelemina, *Untersuchungen z. Tristansage* (Teutonia 16). Leipz. 1910. Dazu Blöte, AfdA 36, 142f. Schoepperle, Romania 140, 114. Gertrude Schoepperle,

Der wallisischen Überlieferung in bretonischer Ausgestaltung wird der erste Teil des alten französischen Gedichtes entstammen, dem Eilhart folgte, Tristans Jugend und Heldenabenteuer. Der von Riwalin entführten Schwester König Markes, die unterwegs auf der Seefahrt stirbt, wird das Heldenkind aus dem Leibe geschnitten. In allerlei besonderen Künsten und Fertigkeiten ausgebildet, kommt Tristan unerkannt nach Cornwall an den Hof des Oheims. Die Erkennung erfolgt erst, als sich der Jüngling erbietet, Cornwall durch einen Zweikampf eines von Irland geforderten schmählichen Menschentributs zu entheben. Auf einer der Scillyinseln wird der Streit ausgefochten, in dem der riesenähnliche Morholt, des irischen Königs Schwager, den Streichen des jungen Tristan erliegt. Von dem tödlichen Hiebe bleibt ihm ein Splitter von Tristans Schwert im Schädel stecken, Tristan aber hat durch den vergifteten Speer des Gegners eine Wunde empfangen, die niemand heilen kann als Morholts Nichte, des irischen Königs Tochter Iselt — das internationale Sagenmotiv von der Wunde, die nur durch den Gegner oder durch etwas, das zu ihm gehört, heilbar ist. Keltischer Sage besonders geläufig ist dann wieder das Motiv einer ziellosen Schifffahrt, die den Helden zu einer glückbringenden Insel trägt. So läßt der an der Wunde hoffnungslos dahinsiechende Tristan sich mit seiner Harfe aufs Meer in einem Schiffchen aussetzen, das steuer- und ruderlos durch die Wogen nach Irland geworfen wird, wo dem Unerkannten durch der weisen Iselt Arzneikunst Rettung wird.

Der zweite Teil, der eigentliche Liebesroman, setzt erst nach Tristans Rückkehr an Markes Hof ein. Eine Fülle traditioneller Motive verschiedensten Ursprunges werden hier ineinander geschlungen. 1. Das bekannte Brautwerbungsmotiv der Spielmannspoesie: Dem König raten die Mannen zu Vermählung. Boten werden auf die gefahrvolle Werbung um eine schöne Königstochter übers Meer geschickt und geben sich als Kaufleute aus. 2. Die Jungfrau mit den goldenen Haaren.[1]) Ein goldiges Frauenhaar, das zwei streitenden Schwalben vor den Augen eines Königs entfällt, veranlaßt diesen zur Entsendung eines Boten, der die Inhaberin

---

Tristan and Isolt. A Study of the Romance. Vol. I. II. Frankf., London 1913. Dazu Kelemina, AfdA 38, 55f. Das persische Epos von Wîs u. Ramîn vergleicht Zenker Rom. Forsch. 29 (1911), S. 321f., ZfrPh 35, 715f. Sicherer ist die arabische Beziehung des 2. Hauptteils, s. u. S. 123, Anm. 1.

[1]) R. Köhler, Germ. XI, S. 389f. Liebrecht, Germ. 12, S. 81f. Golther, in Studien z. Literaturgesch. M. Bernays gewidmet, 1893, S. 167f.

des herrlichen Haarschmuckes ermitteln und ihm zur Gattin gewinnen soll. Die schwierige Aufgabe gelingt. Aber die Schöne wird schließlich nicht des Königs, sondern des Boten Gemahlin. Ein Zauberwasser, das sie besitzt, ist dabei im Spiel. 3. Der Kampf mit dem Drachen: Ein König verheißt seine Tochter dem zum Lohn, der sein Land von einem fürchterlichen Drachen befreit. Ein Held erlegt das Ungeheuer und steckt die Zunge, die er ihm aus dem Rachen schneidet, als Wahrzeichen zu sich. Während er verwundet an verborgener Stelle liegen bleibt, nimmt ein Betrüger die Heldentat für sich in Anspruch und fordert die Hand der Königstochter. Im entscheidenden Augenblick aber tritt der wahre Drachentöter mit dem Beweisstück hervor, und so wird ihm die Prinzessin zugesprochen. Alle diese Motive sind untereinander und mit dem ersten Teil dadurch verbunden, daß Iseld die umworbene Jungfrau, Marke der werbende König, Tristan der Vollzieher der Werbung ist; aber es sind dabei innere Widersprüche zu überwinden, und die verschiedenen Bearbeitungen suchen ihrer in verschiedener Weise und mit mehr oder weniger Glück Herr zu werden. Durch die Heilung seiner Wunde muß Tristan eigentlich Iseld kennen. Dazu fügt sich zwar das Brautwerbungsmotiv, das immer die Ausfahrt nach einer bekannten Königstochter voraussetzt, nicht aber das Märchen vom goldhaarigen Mädchen, zu dem das Suchen nach der Unbekannten gehört. So läßt denn Eilhart Isalden den Tristrant heilen, ohne daß sie selbst zu dem Kranken kommt, dagegen läßt Thomas-Gottfried sie mit Tristan persönlich verkehren, schaltet aber dafür die Erzählung vom goldenen Haar aus. Bei beiden bleibt aber die mißliche Verbindung der Drachentötung mit der stellvertretenden Brautwerbung bestehen, obwohl es zum Wesen jenes Heldenstückes gehört, daß der Held, der das Ungeheuer überwindet und den Betrüger überführt, sich selbst, nicht aber einem unbeteiligten Dritten die Jungfrau erkämpft. Gut und spannend ist der Liebesroman mit der Handlung des ersten Teils durch das retardierende Moment verkettet, daß Iseld in dem Drachentöter unmittelbar vor der öffentlichen Bloßstellung des verhaßten Betrügers den Mörder ihres Oheims Morholt erkennt. Der tödliche Zorn, dem sie nun ihren Befreier opfern will, ist schon im ersten Teil durch ihren heftigen Schmerz über Morholts Tod gut vorbereitet; ebenso die Erkennung durch jenen Splitter in Morholts Schädel, der sich jetzt, als Iseld Tristans Schwert zufällig in die Hände bekommt, in dessen Scharte fügt. Es zeigt sich schon in der gemeinsamen Grundlage der französisch-

deutschen Tristanüberlieferung ein überlegter Aufbau des Ganzen, der sich doch anderseits auch an verschiedenartige Überlieferungen gebunden fühlte und nicht alles gegebene Material zu voller Einheit verschmolz. Wie weit dieses auch im Liebesroman schon durch die keltische Tristantradition gegeben war, ist im einzelnen kaum zu entscheiden, sicher nur, daß auch in ihr schon Tristan und Iselds Liebe eine besondere Rolle spielte, und wahrscheinlich, daß auch ein Liebeszauber dabei in Betracht kam, der die Vereinigung der Umworbenen mit dem Königsboten an Stelle des Königs bewirkte, wie der Lebenszauber im Märchen von der goldhaarigen Jungfrau. Für den Liebestrank als solchen kommt wohl antike Tradition oder verbreiteter Volksglaube in Betracht.

Jedenfalls wurde der Minnetrank, den Tristan und Isolde ahnungslos auf der Fahrt zu Marke genießen, zum bekanntesten und wichtigsten Motiv dieser Liebesgeschichte und bewußt oder unbewußt zum Symbol jener dämonischen Zaubermacht der Minne, die stärker ist als alle Vernunft und stärker als alles sittliche Empfinden, stärker als alle Treupflichten, die Vasallität, Verwandtschaft, Freundschaft und Ehe auferlegen. Die seelischen Vorgänge treten freilich in der ältesten Behandlung noch ganz zurück hinter dem äußeren Geschehen; das Interesse des Erzählers haftet durchaus an der spannenden Situation, an den immer erneuten und gesteigerten Schwierigkeiten, die sich dem heimlichen Liebesverkehr der beiden entgegenstellen, und den immer erfinderischeren und kühneren Auskunftsmitteln, mit denen sie sie zu überwinden, den Gatten und seine Späher zu überlisten wissen. Es ist das besonders in der romanischen Literatur des Mittelalters mit viel Geschick und Behagen behandelte novellistische Thema „Der betrogene Ehemann“, das hier in verschiedenen Variationen abgewandelt wird, teilweise noch in groben Zügen und aus den Vorstellungen einer primitiven Kultur heraus. Ein Beispiel für die grobschlächtige Art dieser Szenen bietet gleich die Betörung Markes in der Brautnacht, in der Iseld, um ihr verlorenes Magdtum zu verheimlichen, sich durch ihre jungfräuliche Dienerin Brangäne vertreten läßt, während sie selbst Tristan beiwohnt, um sich dann nach Brangänes Entfernung auch dem Könige zuzugesellen, ohne daß auch nur der Gedanke auftauchte, wie sie sich vom Gatten zugunsten des Geliebten fernhalten könnte. Und der treuen Brangäne sucht sie, nachdem sie deren Ehre geopfert, auch das Leben zu nehmen, um sich der lästigen Mitwisserin zu entledigen. In Gestalt einer häßlichen Zweideutigkeit schickt ihr Bran-

gäne ihre letzte Botschaft, doch entgeht sie, einem alten Märchenmotiv gemäß, durch das Mitleid der gedungenen Mörder ihrem Schicksal, indem diese als Wahrzeichen statt der Leber der zu Ermordenden die eines Hundes vorweisen, als aber Iseld ihren schändlichen Auftrag bereut, ihr Brangänen wohlbehalten zuführen. Die Zustände im Königspalast sind merkwürdig primitiv. Durch Iselds Gemach fließt ein Quell, auf dem Tristan von außen Späne mit eingeritzten Zeichen als geheime Liebesbotschaft hineinschwimmen lassen kann; das Schlafgemach des Königspaars teilt nicht nur Tristan als Kämmerer, sondern auch die ganze Schar der Artusritter, als sie dort zu Gast ist. Der König klettert, um das Liebespaar zu belauschen, mit seinem Zwerg in einen Baum. Als er, dort aufs neue schlau hintergangen, schließlich doch seine Schande gewahr wird, ist seine Rache barbarisch: nicht nur, daß er Iselden verbrennen, Tristan rädern lassen will, er ist auch bereit, die Ehebrecherin den Gelüsten eines Haufens von Aussätzigen preiszugeben. Tristan ist nicht allein in ritterlichen Künsten bewandert, er hat das Angeln erfunden, ist ein Bogenschütze von märchenhafter Geschicklichkeit und ein gewaltiger Springer; mit einem Riesensprung aus dem engen Fenster einer an hohem Meeresstrand ragenden Kapelle rettet er sich, als er zur Hinrichtung geführt werden soll, und die Stelle heißt noch, so versichern Berol und der französische Prosaroman, Tristanssprung. Als er so seinem Geschick entronnen ist, fährt er noch zu rechter Zeit unter die Aussätzigen, haut erbarmungslos die Wehrlosen nieder und entführt Iseld in einen Wald, wo er 2 Jahre mit ihr ein entbehrungsreiches Leben fristet, bis ihnen die verschlissenen Kleider vom Leibe fallen. Aber nun kommt der Zeitpunkt, wo der Liebestrank seine Zauberkraft verliert. Denn diese hatte nur 3 (Berol) oder 4 Jahre (Eilhart) ihre Wirkung. Als die Frist abgelaufen ist, haben sie das elende Waldleben gründlich satt und wenden sich reuig an einen Einsiedler, der Tristan auferlegt, Iseld dem Marke zurückzuführen. Da Marke einst das Paar in seiner Waldhütte in keuscher Weise durch ein blankes Schwert getrennt hat schlummern sehen, nimmt er Iseld freundlich zu sich, aber Tristan wird trotzdem des Landes verwiesen. Die Flucht des Liebespaares in den Wald scheint ein altes keltisches Motiv zu sein, und sie mag wohl in einer ältesten Fassung den letzten Akt in Tristan und Iselds Liebesleben gebildet haben. Denn nicht nur fügt sich bei Berol die Fortsetzung wie etwas Fremdartiges an, auch bei Eilhart ist sie ja durch die begrenzte Wirkung des Trankes eigentlich ausgeschlossen. Wenn

Thomas' ausgleichende Neubearbeitung von der zeitlichen Begrenzung des Zaubers ganz Abstand nimmt, und wenn Eilhart an der Stelle, wo er den Trank zum erstenmal erwähnt, zwischen einer auf 4 Jahre beschränkten stärksten und einer lebenslänglichen schwächeren Wirkung des Mittels scheiden will, so sind das augenscheinlich nachträgliche Versuche, eine bessere Verbindung herzustellen.

Jedenfalls hat aber schon die alte französische Dichtung als dritten Teil die Liebesabenteuer des verbannten Tristan der Erzählung von der Trennung des Paares folgen lassen. Ein Ring, den Iseld dem Scheidenden gab, scheint hier an Stelle des Trankes die beiden noch miteinander verbunden zu haben. Im übrigen wird dieser große Schlußteil schon durch die Idee des Frauendienstes in der extravaganten Art des französischen Artusromans beherrscht, wenigstens in Eilharts unmittelbarer Vorlage, während Thomas und die unvollständige Prosa hier mehrfach abweichen. Durch die Formel „um Isaldens willen“ wird Eilharts Tristrant gezwungen, jedermann jede Bitte mit Gefahr seines Lebens zu erfüllen. Weil er dies einmal unterlassen zu haben scheint, verfolgt Isalde ihn mit einer Wut, bei der die Quelle jedenfalls nicht daran gedacht haben kann, daß der Minnetrank noch Gewalt über sie habe. Tristrant erniedrigt sich so weit, daß er ihr als bettelnder Aussätziger verkleidet naht, um ihr den wahren Sachverhalt mitzuteilen. Aber sie läßt ihn mit Schlägen vom Hofe jagen und begleitet ihn mit ihrem Hohnlachen. Wohl meidet er sie nun auf ein Jahr; aber als die Aufklärung und Versöhnung erfolgt ist, verschmäht er auch die Rolle des Hofnarren nicht, der unter ihrer Treppe schläft, um zu ihr Zutritt zu gewinnen. Die Ansprüche solcher Minne gegenüber der Ehe bringt Tristans Vermählung mit der zweiten Isalde zur Anschauung[1]): Um der Geliebten willen läßt Tristrant, als der Anblick des Ringes ihn an sie erinnert, die Gattin unberührt, während im ersten Teil Isalde sich unbedenklich auch dem Marke preisgab. Erst als die Geliebte durch ihr schlimmes Vergehen Tristrants Minnedienst auf ein Jahr verscherzt hat, macht er die andere Isalde zum Weibe. Die Welt der Artusromane ist in diesem Teil auch unmittelbar in den Tristanstoff hineingezogen. Der Held kommt an Artus Hof, kämpft unerkannt mit einem Artusritter und wird der nächste Freund Gawan-Walwans; beides typische Motive dieses Romankreises. Bei einem der Liebesabenteuer mit

[1]) Die arabische Grundlage der Geschichte von der zweiten Isolde weist Singer, Abhh. d. Berl. Akad. 1918, Nr. 13, S. 8f., nach.

Isalden, das durch Tristrants Verbindung mit Artus vermittelt wird, spielt unter dessen Rittern Keie bereits die typische Rolle des Gefoppten. Der Schluß des ganzen Romans verbindet einen Zug der Theseussage mit der Sage von Paris und Oenone und knüpft zugleich geschickt an das alte Motiv von Iselds Heilkunst an. Im Kampfe tödlich verwundet, sendet Tristan nach der erprobten Helferin übers Meer: ein weißes Segel soll dem Harrenden das Kommen, ein schwarzes das Ausbleiben der Ersehnten ankündigen. Sie naht; aber der zweiten Iseld falsche Meldung bricht ihm das Herz. Die Geliebte findet ihn als Leiche. Mit den Worten „ich habe mehr Recht, um ihn zu weinen, er war mir lieber als Euch" heißt sie bei Eilhart die Gattin zurücktreten und stirbt an der Seite des Geliebten. Eine Rose und eine Weinrebe wachsen aus dem gemeinsamen Grabe und schlingen sich unlösbar ineinander. Die Minne triumphiert über die Ehe.

Wie Eilharts Darstellungsweise sich zu seiner französischen Quelle verhalten hat, läßt sich im einzelnen nicht feststellen. Die mit Berol vergleichbaren Stücke zeigen bei stofflicher Übereinstimmung doch starke Abweichungen in der Ausführung. Vor allem ist Eilhart viel knapper in der Erzählung und ganz besonders in den Reden. Und das wird auch für sein Verhältnis zur Quelle gegolten haben, wenn auch Berol manches verbreitert haben mag. Bei Eilharts Kürzungen sind einzelne Motive, so augenscheinlich das Ringmotiv, nicht zu ihrem Recht gekommen. Er hat das französische Gedicht nicht vor sich gehabt, sondern seinen Inhalt aus der Mitteilung eines anderen kennen gelernt. Die Angabe, daß er die Geschichte in einem Buche gefunden habe (V. 35), gehört erst dem Bearbeiter und Interpolator seines Gedichtes. Eilhart selbst beruft sich auf die Aussage derer, die das Buch gelesen haben (4576/77, 4730). Ihm scheint manches an der Geschichte, die er auf diese Weise nacherzählt, fremdartig und er macht daraus kein Hehl. Am besten zu Hause fühlt er sich augenscheinlich in den Kampfschilderungen, und hier, wo seinem persönlichen Interesse die Kenntnis der deutschen Epik zu Hilfe kam, griff er auch wohl über die Quelle hinaus zu freierer, lebhafter Ausführung. Dietrich und Hildebrand werden ihm hier zum Maßstab für die Tapferkeit seiner Romanhelden. Der erste Teil der französischen Dichtung hatte nicht versäumt, bei Tristans Liebe schließlich doch der kirchlichen Moral Rechnung zu tragen: solange der Trank wirkt, verhallt die Mahnung des frommen Einsiedlers ungehört, sobald aber der Zauberbann gebrochen ist, erfüllt der Held die kirchliche Vorschrift: er bereut und gibt die Geliebte

ihrem rechtmäßigen Gemahl zurück. Darin stimmt Eilhart mit Berol überein, doch läßt er dabei das Geistliche im einzelnen mehr zurücktreten. Er gedenkt auch des Widerspruchs dieser Minne gegen sittliche Pflichten weltlicher Art: er gedenkt der unmâze, des Mangels an Selbstbeherrschung, als Tristan in einer nächtlichen Szene seinem ungestümen Verlangen zu seinem und der Geliebten Schaden nachgibt, und vor allem der Untreue, die er an Marke, seinem gütigen Oheim und Herren zu begehen scheint. Aber auch hier bemerkt Eilhart, daß der Zwang des Zaubertrankes den Helden jeder sittlichen Verantwortung enthebt, und damit ist dieser Konflikt als seelisches Problem für ihn ausgeschaltet. Im zweiten Hauptteil der Liebesgeschichte kommt der Zaubertrank für derartige Fragen nicht mehr in Betracht; hier verweilt Eilhart nur bei der Erniedrigung, die Tristan als Aussätziger aus so nichtigem Anlaß sich auferlegt, mit dem Hinweis auf das Unerhörte solches Werbens um die Huld einer Frau. Höfisches Wesen hat seine Anschauungsweise noch nicht tiefer durchdrungen.

Auch im Stil steckt er im allgemeinen noch in der alten Tradition. Übliche Spielmannsformeln begegnen noch ziemlich häufig bei ihm. Er sieht sich, wie der vortragende Spielmann, in stetigem lebendigem Verkehr mit dem Kreise seiner Zuhörer und bei einer besonders spannenden Situation fragt er sie, wie nun wohl seinem liebenden Paar aus der Not zu helfen sei (3300—05). Niedere Kunstgenossen pflegten die befriedigende Beantwortung solcher Frage von der Darreichung eines Trunkes abhängig zu machen. Er selbst hält sich von allem Possenwerk frei, sowenig es ihm an Humor fehlt. Seine Erzählungsart ist im allgemeinen die schlicht sachliche, frisch fortschreitende des Floyris und Rudolf; unmittelbare Anklänge finden sich an den Alexander. Einen Schritt weiter zum höfischen Stil bedeutet die dramatisch lebendige Entwicklung der kurzen und schnellen Wechselrede. Daß Eilhart diese schon im Grafen Rudolf beobachtete Form etwa aus der französischen Tristandichtung übernommen hätte, läßt sich wenigstens durch eine Vergleichung der entsprechenden Berolpartien nicht begründen. Auch Eilharts Neigung, die Gedanken der Handelnden in kurze Monologe umzusetzen, trägt zur Verstärkung des Dramatischen in seiner Darstellung bei. Im übrigen steht die Kunst seiner Ausdrucksmittel wie die Reinheit seiner Reime noch hinter dem „Graf Rudolf“ zurück.

Doch ist bei alledem zu berücksichtigen, daß die Originaldichtung zum weitaus größten Teil nur unter einer schwer zu entfernenden

Übermalung erhalten ist.[1]) Nur einzelne Teile des Gedichtes sind in Bruchstücken dreier Handschriften erhalten, die noch ins 12. Jahrhundert gesetzt werden[2]), aber auch schon nicht ganz frei von Textänderungen sind. Vollständig sind nur zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert, die auf eine wohl im 13. Jahrhundert zu setzende Bearbeitung zurückgehen, außerdem eine Prosaauflösung, welche auf eine ältere Stufe dieser Bearbeitung zurückweist.[3]) Für das erste Drittel leistet noch eine genaue tschechische Übersetzung[4]) zur Erschließung des Urtextes sehr wichtige Dienste, während für das letzte Drittel noch eine weitere modernisierende Handschrift der Dichtung aus dem 15. Jahrhundert in Betracht kommt.[5]) Die Vergleichung dieser Überlieferungen ergibt, daß der Urtext schon in der Bearbeitung des 13. Jahrhunderts beträchtliche Interpolationen erfahren hat, und daß gerade in die Interpolationen wörtliche Übereinstimmungen mit Veldekes Eneide hineinfallen, die man früher für die Frage, ob Eilhart von Veldeke oder Veldeke von Eilhart abhänge, in entgegengesetztem Sinne verwertet hat. Es handelt sich vor allem dabei um einen großen Monolog Isaldens, der nach dem Genuß des Liebestrankes den Streit von Minne und Scham in ihrem Herzen zum Ausdruck bringt. Jetzt sind die in Betracht kommenden Stücke des Monologs, der schon durch seinen Umfang aus Eilharts Stil herausfällt, als Einschiebsel erwiesen und ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Eneide und Eilharts Urtext ist nicht festzustellen.[6])

[1]) Textkritik: Bartsch zu Lichtensteins Ausg. Germ. 23, 345f., Germ. 25, 365f. Lichtenstein, ZfdA 26, 1f.

[2]) Lichtenstein, S. 1—23; Degering, PBB 41, 513f. Plenio, das. 42, 285f., setzt die Stargarder Bruchstücke erst in das 13. Jahrh. Einen Abdruck aller Bruchstücke nach neuer Vergleichung und einen Versuch die rheinische Herkunft der Dichtung wahrscheinlich zu machen, wird Kurt Wagner in Heft 5 der Rheinischen Beiträge bringen.

[3]) *Tristrant und Isalde, Prosaroman des 15. Jahrhs.*, hrsg. v. F. Pfaff (Lit. Ver. 152) 1881, rec. Lichtenstein, AfdA 9, 159f.; F. Lichtenstein, *Zur Kritik des Prosaromans Tristrant u. I.* Habilitationsschrift Breslau 1877.

[4]) Genau ins Deutsche übersetzt von Knieschek, ZfdA 28, 261f. Ders., *Der tschechische Tristan u. Eilhart v. O.* Wiener SB 101 (1882), S. 319f. Ders., *Der tschechische Tristan u. seine deutschen Vorlagen*: *Mitteilungen des Vereins f. Gesch. d. Deutschen i. Böhmen.* Jahrg. 22 (1884), S. 226f. Lichtenstein, AfdA 10, 1f. Schröder, DLZ 1883, 154. Schoepperle, a. a. O. II, 476f.

[5]) Berlin, als Fortsetzung von Gottfrieds Tristan (Lichtenstein, S. XVIf.).

[6]) Lichtenstein, Ausgabe S. CLXXXVIIf. Behaghel, *Eneide.* S. CLXXXVIIIf. H. Felix, *Eilh. v. O. u. Heinrich v. Veldeke.* Gymnasialprogr. Stendal 1895.

Die sprachliche Form des Originalgedichtes war ein mit einzelnen niederdeutschen Wörtern und Reimen durchsetztes Mitteldeutsch.[3]) Der Dichter gehörte einem ritterlichen Geschlechte von Oberg, westlich von Braunschweig an, das im Dienste Herzog Heinrichs des Löwen, dann seiner Söhne, des Pfalzgrafen Heinrich und König Ottos IV. stand. In dieser Eigenschaft erscheint auch Eilhart in Urkunden der Jahre 1189—1207, während dann ein zwischen 1209 und 1227 aufgestelltes Güterverzeichnis des Grafen Siegfried II. von Blankenburg ergibt, daß damals Oberg unter dessen Herrschaft gekommen und Eilhart des Grafen Dienstmann war.[4]) Wir werden uns den Braunschweiger Hof als den Kreis denken müssen, für den Eilhart sein Werk dichtete, obwohl bis dahin noch keinerlei Einfluß der neuen literarischen Bewegung auf Niedersachsen zu erweisen ist. Die merkwürdige Tatsache, daß gerade hier zuerst in Deutschland das Interesse für die allermodernste Gattung, den keltisch-normannischen Liebesroman auftaucht, wird auf den Einfluß Mathildens, der 2. Gemahlin Heinrichs des Löwen (1168—89), zurückzuführen sein. Als Tochter Heinrichs II. von England und Eleonorens von Poitou stand sie in unmittelbarster Verbindung mit dem gerade für die neue Richtung besonders interessierten anglonormannischen Königshofe. In ihrer letzten Lebenszeit, nach der Rückkehr des herzoglichen Paares aus der Verbannung, die Mathilden wieder in das höfische Leben der Normandie und der Heimat geführt hatte, 1185—89, mag Eilhart für die herzogliche Hofgesellschaft sein Werk gedichtet haben. Er konnte bei seiner Zuhörerschaft schon so viel Bekanntschaft mit der Tristansage voraussetzen, daß er sie gelegentlich an die Verschiedenheit ihrer Fassungen erinnerte, um seine Erzählung als die am besten bezeugte zu rühmen. Daß er damit Worte der französischen Quelle mechanisch wiedergegeben habe, ist bei der Art seiner Nachdichtung nicht wahrscheinlich. Für die Form der Dichtung war am welfischen Hofe und in Ermangelung aller niedersächsischen Literaturdichtung der Anschluß an die hochdeutsche Tradition selbstverständlich, und die mitteldeutsche Sprache war für den Niedersachsen um so mehr die gegebene, als auch die ältere rheinische Dichtung in diese Richtung wies.

So sehr auch Eilharts archaische Dichtung durch Gottfrieds von

[3]) E. Gierach, *Zur Sprache von Eilharts Tristrant.* (Prager D. St. 4) 1908. Dazu Vogt, GGA 1912, S. 243f.; Leitzmann, ZfdA 54, 474f. Andere Wege sucht K. Wagner, Zfd Mundarten, 1921, S. 124f.; vgl. dazu oben S. 126, Anm. 2.

[4]) Schröder, ZfdA 42, 72f., 195. Gierach, a. a. O., S. 241f.

allen Reizen neuhöfischer Kunst umspielte Bearbeitung des Thomasschen Tristan in Schatten gestellt wurde, ist sie doch zu keiner Zeit durch sie verdrängt worden. Gottfried selbst hat sie neben der französischen Quelle benutzt, seine Fortsetzer schöpften aus Eilharts Erzählung ihren Stoff, aus ihr wählte die bildende Kunst des 14. Jahrhunderts ihre Tristanmotive,[1]) und nur sie war es, die in prosaischer Umformung dem 16. Jahrhundert den Inhalt des alten Romans überlieferte.

§ 19.

Das Tierepos. Heinrich der Glîchezâre.

Aus ganz anderen Keimen als der Helden- und Liebesroman war das Tierepos entsprossen, das auch gegen Ende dieses Zeitraumes unter Vermittlung französischer Einzelquellen in die deutsche Literatur Eingang fand. Den breiten Boden, in dem schließlich die Tierdichtung wurzelt, bildet die anthropomorphistische Naturauffassung, die von Urzeiten her in Mythus, Kult, Sprache und Kunst wirkt und bis auf die Gegenwart in volkstümlichen Überlieferungen mannigfachster Art fortdauert. Unbewußtes Gestalten der Tiere und ihrer Eigenschaften nach dem Bilde des Menschen führte zur Vorstellung wechselseitiger Zusammenhänge zwischen beiden, wie sie im Seelenwanderungsglauben, in genealogischen Sagen von tierischen Ahnherren, im Wappenwesen, in der Namen- und Spitznamengebung lebt; es regte auch die Phantasie an, Beobachtungen aus dem Tierleben nach Art menschlicher Erlebnisse zu kleinen Erzählungen zu formen, in denen Tiere die handelnden Personen sind. Mit Recht hat Jakob Grimm[2]) solche einfachen, mündlich überlieferten Tiererzählungen, wie sie sich bei den verschiedensten Natur- und Kulturvölkern finden, an die Spitze seiner Entwicklungsgeschichte der „Tiersage" gestellt. Wenn er sich auch bei der Aufstellung einer solchen durch die Analogie der Heldensage leiten ließ, so ist ihm doch natürlich der abweichende Charakter der Tierüberlieferungen, auch der rein erzählenden, nicht entgangen. Gegen die jetzt bevorzugte Bezeichnung der Gattung als „Tiermärchen" ist zu sagen, daß diesen Erzählungen so gut wie das Heroische auch das Wunderbare, die ganze phantastische Umwelt des Märchens fehlt. Sie bewegen sich durchaus in der natürlichen Welt, mit dem einzigen

[1]) Hertz, Übersetzung von Gottfrieds Tristan[5] S. 475f.

[2]) *Reinhart Fuchs*. Berlin 1834.

Unterschiede, daß die Tiere untereinander wie Menschen sprechen und daß auch andere menschliche Lebensverhältnisse auf sie übertragen werden können, während im übrigen doch die Handlungen des einzelnen Tiers dem besonderen Charakter und den besonderen Lebensgewohnheiten seiner Gattung entsprechen. Die Bezeichnung „Tieranekdote" oder „Tierschwank" kommt ihrem Wesen am nächsten, denn auch die für den Schwank charakteristiche komische Färbung wird hier von vornherein durch die eigenartige Mischung menschlicher und tierischer Zustände begünstigt. Aber auch in ein anderes Verhältnis kann die Tiererzählung diese beiden Elemente setzen. Das Ereignis aus dem Tierleben wird als ein Sinnbild für menschlische Dinge dargestellt, oder es wird aus ihm ein Erfahrungssatz gefolgert, der auch für das menschliche Leben Geltung hat. So treten an Stelle des lediglich der Unterhaltung dienenden Tierschwanks die lehrhaften Gattungen des Tiergleichnisses und der Tierfabel. Je mehr dabei die Erzählung nur als Einkleidung der Lehre gedacht ist, um so leichter wird sie sich vom wirklich beobachteten Tierleben entfernen, und um so eher wird aus der Erzählung selbst schon die lehrhafte Absicht erkennbar werden, auch ohne daß die Deutung oder die Moral ausdrücklich gegeben zu werden braucht, während anderseits auch die lehrhafte Tiererzählung Motive von selbständigem epischen Werte enthalten kann, die ohne das „fabula docet" auch für die rein unterhaltende Erzählung verwendbar sind.

Die mittelalterliche Tierdichtung umfaßt alle diese Gattungen; sie sind in selbständigen Einzeldichtungen vertreten[1]) und sie sind alle mehr oder minder beteiligt an der Entstehung umfassender Tierepen. Der Tierschwank ist auch in Nordeuropa bodenständig; Tiergleichnis und Tierfabel in ausgebildeter Form sind aus dem Orient und Südeuropa eingedrungen, das Gleichnis vor allem aus der Bibel und anschließender theologischer Literatur, die Fabel aus dem Äsop. Die Bedeutung der äsopischen Fabeln für das Tierepos ist von Grimm nicht genügend, von anderen zu einseitig betont.[2])

---

[1]) E. Voigt, *Kleinere Denkmäler der Tiersage des 12. bis 14. Jahrhs.* (QF 25). Straßb. 1878.

[2]) Müllenhoff, *Über Reinhart Fuchs*, ZfdA 18, 1f. Bedeutung der mündl. Überlieferung für die Tiersage: K. Krohn, *Bär und Fuchs, übers. v. Hackmann*, Helsingfors 1888; L. Sudre, *Les sources du roman de Renard*, Paris 1893; vgl. Voretzsch, Literaturbl. 1895, S. 15f. Voretzsch, *Jak. Grimms deutsche Tiersage und die moderne Forschung*. Preuß. Jahrbücher 1895, S. 417f. Martin, *Zur Geschichte der Tiersage im Mittelalter.* (Prager Deutsche Studien 8.) Prag 1908.

Zu beachten ist, daß auch sie keineswegs nur auf literarischem Wege, sondern vielfach auch durch mündliche Überlieferung in Nordeuropa Eingang fanden, und dies gilt gerade für die beiden ersten, die bei fränkischen Schriftstellern nachweisbar sind. Die eine erzählt, wie der Löwe bei der Huldigung der Tiere den Hirsch, als er sich vor ihm verneigt, beim Geweih packt, wie dieser jedoch mit dessen Hinterlassung entkommt. Dem schlauen Fuchs gelingt es, den kaum Entronnenen zur Rückkehr zu überreden, die ihn nun dem Löwen zur Beute fallen läßt. Bei der Teilung stiehlt der Fuchs das Herz und behauptet, der Hirsch könne keins gehabt haben, da er — es wird als Sitz des Verstandes gedeutet — sonst nicht so töricht gewesen sein würde, nach der ersten Erfahrung noch zurückzukehren. So begegnet die Fabel, die sich mit geringer Abweichung bei Äsop findet, im 7. Jahrhundert in Fredegars fränkischer Geschichte in Verbindung mit einer Sage von Theoderich dem Ostgotenkönig.[1]) Stark verändert taucht sie in der Kaiserchronik zum erstenmal in deutschen Versen, mit Beziehung auf den Herzog Adelger von Bayern auf. Ist schon hier das Königtum des Löwen ein für die Entwicklung des Tierepos wichtiges Motiv von deutlich orientalisch-südeuropäischem Ursprung, so verbindet sich damit in der anderen jener beiden Fabeln schon der eigentliche Kern des tierepischen Erzählungsstoffes, des Löwen Krankheit und Hoftag. Der Erkrankte entbietet alle Tiere zu sich, um seine Heilung zu versuchen. Alles folgt dem Befehl bis auf den Fuchs, der nun in seiner Abwesenheit von seinem alten Feind, dem Wolf, verklagt und von dem erzürnten Löwen unter Zustimmung der Anderen zum Tode verurteilt wird. Endlich erscheint der Vermißte, gibt vor, daß er von langer Wanderung nach einem geeigneten Heilmittel komme und verordnet dem Kranken als einzig wirksame Kur die Einpackung in das Fell des Wolfs. So wird der unbequeme Ankläger geschunden und der Fuchs ist gerächt. Diese bei Phädrus nicht überlieferte äsopische Fabel ist durch Paulus Diaconus in lateinischen Distichen bearbeitet worden.[2]) Daß dabei der Wolf durch den Bären ersetzt ist, wird durch mündliche Überlieferung des Stoffes verschuldet sein. Für die Entwicklung der Tierdichtung ist gerade die ursprüngliche Form des Hauptmotivs dieser Fabel, die Feindschaft zwischen Wolf und Fuchs, von grundlegender Bedeutung geworden, aber auch ihr ganzer Inhalt wurde zu einem

---

[1]) MGSS rer. Merov. II, p. 81.

[2]) *Poetae lat. aevi Carolini* ed. Dümmler, T. I, p. 62.

Hauptkapitel des mittelalterlichen Tierepos. — Vom biblischen Tiergleichnis wurde besonders das Bild vom Wolf unter der Herde oder vom Wolf im Schafskleid (Ev. Matth. 7, 15) für die falschen Lehrer und Propheten aufgegriffen und zu dem episch und satirisch fruchtbaren Motiv vom Mönchtum des Wolfes ausgestaltet. Die theologisch allegorische Ausdeutung der Tiere und ihrer Eigenschaften im Physiologus (s. o. § 9) hat gewiß das allgemeine Interesse der Geistlichkeit für die Tierdichtung und deren symbolische Beziehungen begünstigt, aber an Motiven nur Nebensächliches beigesteuert, viel weniger als auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Haben einerseits die volkstümlichen Tierschwänke auch die Dichtung der Geistlichen beeinflußt, so sind anderseits die aus literarischen Quellen entsprungenen Gleichnisse und Fabeln und solche, die nach ihrer Analogie neu geschaffen wurden, auf dem Wege der mündlichen Überlieferung auch ins Volk gedrungen. Unter den alten Spervogelsprüchen (s. u. § 21) finden wir drei ganz knappe Wolfsfabeln, die den Wolf im Schafstall, beim Schachspiel und als Klosterbruder vorführen, um ohne ausgesprochene Moral den Satz zu versinnbildlichen, daß Art nicht von Art läßt.

Inzwischen hatte sich in den deutsch-französischen Grenzlanden schon die Ausbildung einer Tierepik der Geistlichen vollzogen, die durch deren besonderen Gesichtskreis stark beeinflußt wird. Ihr erstes Erzeugnis war die *Ecbasis captivi*, die ein lothringischer Klosterschüler unter König Heinrich I. im Kloster St. Evre bei Toul dichtete.[1]) Er hat ein Erlebnis, seine Flucht aus dem Kloster und seine Rückkehr, „per tropologiam“ in das allegorische Gewand einer Tiererzählung gekleidet. Ein Kalb reißt sich aus dem Stalle los, gerät in die Gewalt des Wolfes und wird von der Herde befreit und zurückgeführt. In diesen Rahmen aber ist die Geschichte von der Krankheit des Löwen und dem geschundenen Wolf in der Form einer weit ausgesponnenen Erzählung des Wolfs von dem traurigen Schicksal seines Vaters eingefügt. Der Fuchs ist es, der auch ihn schließlich überlistet. In der Rolle des heuchlerischen Mönchs, der von der angeborenen Gier nicht lassen kann, steht der Wolf im Mittelpunkt des Ganzen, und von Beziehungen auf das Klosterleben ist das Gedicht auch sonst durchdrungen. Da auch gelegentliche politische Anspielungen nicht fehlen und neben den klösterlichen auch

[1]) Hg. in Grimm u. Schmeller, *Lat. Gedichte d. 10. u. 11. Jahrhs.*, S. 243f. und von Voigt, QF. 8; vgl. Zarncke, Berichte d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Bd. 42, S. 109f. (Leipz. 1890).

die Vasallitätsverhältnisse auf die Tiere übertragen werden, so findet sich schon in diesem ältesten mittelalterlichen Tierepos die Richtung auf die kirchlich politische Satire, die der Gattung fortan eigen bleibt.

Während in der Ecbasis die Tiere noch lediglich ihre Gattungsnamen tragen, kamen in der Volkssprache, gewiß im Zusammenhang mit den volkstümlichen Tierschwänken, statt dessen auch Personennamen auf. *Isengrin* ist zuerst im Jahre 1112 bei Guibert von Nogent als Spottname für einen Menschen von wölfischem Aussehen bezeugt[1]), augenscheinlich in Verbindung mit einer Anspielung auf den später auch in der französischen und deutschen Tierdichtung bezeugten Schwank vom Wolf im Klosterkeller. In dem bedeutendsten lateinischen Tierepos, welches ein Genter Geistlicher, der auch in Köln und in Westfalen Beziehungen hatte, vielleicht ein Magister Nivardus 1151—52 in Distichen verfaßte, wird dem Wolf dieser Name schon als selbstverständlich gegeben; ebenso wird der Fuchs „Reinardus", der Bär „Bruno", der Eber „Grimmo" genannt, und eine Reihe anderer, teils volkstümlicher, teils gelehrter Benennungen tritt für die anderen Tiere hinzu. Den Hauptinhalt dieses Epos bilden die Taten und Leiden des Wolfes bis zu seinem schmählichen Ende, so daß das Epos richtiger *Isengrimus* als, wie es früher üblich war, „Reinardus" betitelt wird.[2]) Einem kurzen und unvollständigen Auszug aus dem Gedicht, den man ehedem fälschlich für die Grundlage des „Reinardus" hielt und „Isengrimus" nannte, gab schon ein Inhaltsverzeichnis des 15. Jahrhunderts den jetzt wieder aufgenommenen Titel *Isengrimus abbreviatus*.[3]) Der *Isengrimus* ist mit überaus scharfen Ausfällen auf Laster und Gebrechen des geistlichen Standes durchflochten. Die erbittertsten persönlichen Angriffe richtet der flämische Verfasser nach dem Scheitern des zweiten Kreuzzuges gegen dessen Urheber Papst Eugen und Bernhard von Clairvaux. Er ist maßlos in der Herabsetzung seiner Gegner wie in der Verherrlichung seiner Freunde, ein echter Franskiljon in der Bewunderung französischer wie in der Verachtung deutscher Sprache und Kultur. Als eigentlicher Ausgangspunkt der geistlichen Satire ist auch hier das Mönchtum des Wolfes noch leicht zu erkennen. Isengrimus wird schlechthin „der Mönch", „der Abt", „der Priester" genannt, und in der Überlistung, Verhöhnung, Mißhandlung, die dem rohen,

[1]) Grimm, *R.F.*, S. CXCVf., vgl. Voigt, *Ysengrimus*, S. LXXXII.

[2]) *Ysengrimus*, hrsg. und erklärt von E. Voigt, Halle 1884. L. Willems, *Étude sur l'Ysengrimus*, Gand 1895, vgl. Voretzsch, Zs. f. rom. Ph. 15, S. 164f.

[3]) Als *Isengrimus* hersg. v. Grimm, R. F. 1f.

gierigen Tölpel nicht nur von seinem schlauen Erzfeind Reinhard, sondern auch von den anderen Tieren als dem allen verhaßten Gegner zu teil wird, macht sich bitterer Ingrimm gegen den groben Materialismus der Geistlichkeit Luft. Aber an eine durchgeführte Symbolik der Tiergeschichten ist nicht zu denken. Der Dichter reiht die überlieferten Erzählungsstoffe volkstümlichen und gelehrten Ursprunges zu einer zusammenhängenden Wolfsgeschichte aneinander; ihren Mittelpunkt bildet wieder des Löwen Krankheit und Heilung durch die Wolfshaut in breitester Ausführung. Um ihn gruppieren sich elf weitere Abenteuer. Wenn in dem ersten erzählt wird, wie Reinhard im Einvernehmen mit Isengrim einem daherkommenden Bauern seinen Schinken ablistet, indem er sich lahm stellt und so den Bauern zur Verfolgung und zum Abwerfen des Schinkens verführt, dessen sich dann der Wolf bemächtigt, so liegt hier eine Beobachtung aus dem Tierleben zugrunde, die anderswo ähnlich zu einem Schwank von der Lerche und einem verbündeten Tier verwertet ist und auf der Tatsache beruht, daß Tiere sich krankgeschossen stellen, um den Verfolger von den Jungen abzulenken. Im zweiten, das erzählt, wie der Fuchs den Wolf verleitet, seinen Schwanz mit einem angebundenen Eimer in ein Loch im Eise zu stecken, um Fische zu fangen, so daß der Schwanz fest friert und ihm von herbeieilenden Menschen abgehackt wird, liegt ein alter nordeuropäischer ätiologischer Tierschwank vor, der eigentlich vom Bären erzählt wurde, um dessen kurzen Schwanz zu erklären. Der Schwank vom Hahn, den der Fuchs erschnappt, nachdem er den Eiteln überredet hat, mit geschlossenen Augen zu krähen, der aber dadurch entkommt, daß er den Räuber in ähnlicher Weise verleitet, das Maul zum Reden zu öffnen, war zum Teil schon von Alcuin in einer Fabel vom Hahn und Wolf[1]), vollständig im 11. Jahrhundert von einem anderen geistlichen Poeten mit breiter mystischer Auslegung vorgetragen worden[2]); im „Isengrimus“ werden ihm satirische Ausfälle auf die Habgier der Zeit angeschlossen. Isengrims Mönchtum ist hier einer der dummen Streiche geworden, zu denen ihn Reinhard überredet und die übel für ihn ausgehen; natürlich bietet Isengrims Gebaren im Kloster der Mönchsatire reichsten Stoff. So sind Überlieferungen sehr verschiedener Herkunft episch ausgestaltet und zu einem Ganzen verbunden, das reich ist an klugen Einfällen, scharfen

[1]) M. G.: Poetae lat. med. aev. I, S. 262.
[2]) Grimm und Schmeller, *lat. Ged.*, S. 345f.

Beobachtungen aus dem Leben der Zeit, Szenen von echt flämischem Realismus und derbem Humor, das aber in der Erzählung wie in den Reden viel zu breit ausgesponnen ist und überladen mit Witzeleien, die nach der Klosterschule schmecken.

Dieselben Tierabenteuer, die der „Isengrimus" erzählt, sind mit Ausnahme des letzten, des grausamen Endes des Wolfes, das der lateinische Dichter augenscheinlich selbständig erfunden hat, neben anderen Tierschwänken auch von französischen Klerikern und Spielleuten in der Volkssprache unter Verstärkung des komischen Elementes bearbeitet. Sie wurden, ähnlich den französischen Volksepen eines Kreises, trotz ihrer Selbständigkeit als Glieder eines Ganzen aufgefaßt und so als „Branches" in Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts zusammengestellt, ohne daß je ein einheitliches Ganzes entstanden wäre.[1]) Dagegen hat schon gegen 1180 ein elsässischer Dichter, Heinrich der Glîchezâre, einige dieser „branches" einer zusammenhängenden epischen Erzählung von *Reinhart Fuchs* zugrunde gelegt, dem ältesten Tierepos in einer Volkssprache.[2]) Schon die französischen Dichter hatten dem listigen Fuchs, dem Typus des schlauen und gewandten Weltmannes, wachsendes Interesse zugewandt und ihn mehr als den im Mittelpunkt der geistlichen Tierepik stehenden Wolf zur beherrschenden Rolle erhoben. So auch der Glîchezâre. Er beginnt mit der Erzählung von Fuchs und Hahn, um ihr in einer teilweise den Branches entsprechenden Folge Schwänke anzugliedern, in denen Reinhart gleichfalls die Rolle des von schwächeren Tieren betrogenen Betrügers spielt: Die Meise und der Kater

---

[1]) *Le roman de Renart* ed. Martin, Straßb. 1882/87. 3 Voll. und Supplém. *Observations sur le roman de Renart.* L. Foulet, *Le roman de Renard*, Paris 1914, sieht in zwei Branches, die Pierre de St.-Cloud 1175/76 dichtete, den Ausgangspunkt der französ. Renarddichtung, deren Quellen lediglich der Isengrimus und die Fabeln der Marie de France seien.

[2]) Hrsg. v. Grimm, *R.F.* Die alten Bruchstücke (s. u. S. 137) hersg. in J. Grimm, *Sendschreiben an Lachmann.* 1840. Schönbach, *Die Überlieferung des R.F.*, ZfdA 29, 47f. Leitzmann, *Bemerkungen zum R.F.*, PBB 42, 1f. Bruchstücke und Bearbeitung zusammen hrsg. v. Reissenberger, *Reinhart Fuchs.* Halle 1886. 2. Aufl. 1908. Über das Verhältnis zu den Branches: Martin, *Observations*, S. 104f. J. Lange, *Les rapports du roman de Renard au poème allemand.* Progr. Neumark 1888, Fortsetzung (deutsch) 1889, vgl. Voretzsch, Literaturbl. 1890, 78. Voretzsch, *Der Reinhart Fuchs Heinrich des Glîchezâre und der Roman de Renart*, Zs. f. roman. Phil. 15, 124f., 16, 1f. H. Büttner, *Der Reinhart Fuchs und seine franz. Quelle.* Straßb. 1892, vgl. Voretzsch, Literaturbl. 1892, 156f. Heinrich sagt selbst, daß er *diu buoch umbe Isengrines not* zusammengestellt habe: Reinh. 1788—90; dazu Schönbach, ZfdA 29, 63.

Dieprecht übertrumpfen seine hinterlistigen Nachstellungen mit nicht geringerer Schlauheit als der Hahn Schantecler, während dazwischen der Rabe Diezelin in einer aus der äsopischen Fabel vom Raben mit dem Käse entwickelten Szene über ihn schließlich mit mehr Glück als Verstand triumphiert. So immer wieder um die erhoffte Beute betrogen, schlägt Reinhart dem Isengrin, der ihm begegnet, ein Bündnis vor: Des Wolfes Stärke und seine eigene Schlauheit würden sich vortrefflich ergänzen. Durch das Schinkenabenteuer gewinnt Reinhart dem gefräßigen Bundesgenossen den Raub ab, wird aber selbst wieder von ihm und seinem Weibe Frau Hersant, um den Anteil betrogen. Von da an gelten alle seine Unternehmungen der Rache an Isengrin unter dem Scheine der Freundschaft. Er lockt den vom Schinkenfraß Durstigen mit Frau und Kindern in den Klosterkeller, wo sie sich sinnlos betrinken und von den Mönchen verprügelt werden; er stiftet ein neues Abenteuer an, von dem durch eine Lücke in der handschriftlichen Überlieferung nur noch der für Isengrin blutige Ausgang zu erkennen ist. Vom Mönchtum des Wolfes ist nur festgehalten, was in denselben Zusammenhang gehört: durch die Vorspiegelung, daß er selbst als Mönch in seinem Bau sitze und sich an köstlicher klösterlicher Fischspeise labe, veranlaßt Reinhart den Gierigen, den Kopf in die Höhle zu stecken, wo er diesem dann durch einen Guß mit kochendem Wasser die Tonsur bereitet. Für den ausgegangenen Fischvorrat will er ihn dann durch den Fischfang auf dem Eise entschädigen, der Isengrin den Schwanz kostet, und als er selbst vor einem Kloster durch Besteigen eines von zwei zur Schöpfvorrichtung verbundenen Eimern in einen Brunnen sinkt, beredet er den Wolf durch die Vorspiegelung, daß er dort unten im Paradies sitze, den anderen Eimer zu besteigen, so daß dieser nun selbst hinabfährt und den Eimer mit dem leichteren Fuchs wieder emporzieht. Auch hier wird Isengrim von hinzukommenden Mönchen übel mißhandelt, und nur die Entdeckung seiner Tonsur rettet ihm schließlich das Leben. Jetzt hat er Reinharts Bosheit erkannt, aber der Schlaue entzieht sich seiner Rache, ja er nutzt eine hilflose Situation der an der Verfolgung beteiligten Frau Hersant aus, um sie vor den Augen des Gatten zu schänden. Dies Buhlschaftsmotiv begegnet uns schon im Isengrimus und mit einigen weiteren Zügen in den Branches. Der Glîchezâre seinerseits läßt Reinhart schon von seiner ersten Begegnung mit dem Wolf an um seines Weibes Minne im Stile des höfischen Frauendienstes werben, auch der Merker fehlt nicht, der Isengrin mit bösen Mären

über dies Verhältnis quält, bis die Vergewaltigungsszene das Maß voll macht.

So ist Reinharts Schuldkonto in einer Weise belastet, welcher die Wendung des nun folgenden Abenteuers von der Krankheit des Löwen zu einer Gerichtshandlung entspricht. Zwar wird das alte Krankheitsmotiv festgehalten, ja der Glîchezâre gestaltet es noch weiter aus, indem er Ursache und Wesen der Krankheit erzählt. Eine Ameise ist aus Rache für die Vergewaltigung ihres Volkes dem Löwen ins Ohr gekrochen und peinigt ihn im Kopfe. Aber die Versammlung der Tiere wird zum Gerichtstag, weil der Löwe sich in seinen Nöten reumütig erinnert, daß er das Gericht vernachlässigt habe. So ist der Rahmen für einen förmlichen Prozeß des Wolfes gegen den Fuchs gegeben: Klage und Verteidigungsrede der beiderseitigen Sachwalter, dreimalige Vorladung des ausgebliebenen Übeltäters und dessen neue Schandtaten an den Königsboten Bär und Kater bilden zunächst den Inhalt der Szene. Es sind dies alles Motive einer Branche, die einschließlich der Episode von der feierlichen Vorführung der ermordeten Henne aus der französischen Tierdichtung ebenso in die spätere niederdeutsche und deren Wiedergabe in Goethes Reineke Fuchs übergingen, so daß hier das älteste und das jüngste deutsche Tierepos wesentlich übereinstimmen. Erst mit dem Eintreffen des Beklagten wird das Krankheitsmotiv wieder aufgenommen. Dem allgemeinen Entrüstungsgeschrei seiner Gegner begegnet Reinhart mit der kühlen Bemerkung des gewiegten Hofmannes zum König, er bedaure um des Königs willen die Ungezogenheit seiner Hofgesellschaft, und bald hat er den Kranken durch die Erzählung von seiner Fahrt nach dem Heilmittel für sich gewonnen. Isengrin muß sein Fell lassen, und ebenso müssen auch alle die anderen Tiere, die vorher gegen Reinhart aufgetreten waren, eine schmerzhafte Beisteuer zu der Kur leisten, die er dem König verordnet. Bei der Genesung läßt nun der Glîchezâre wieder die Ameise ihre Rolle spielen: bei der Schwitzkur wird ihr's zu heiß und sie verläßt den Löwen. Aber er läßt es bei dieser Zutat nicht bewenden. Als guter Deutscher nimmt er den Gedanken der Treue zu ernst, um nur die Gegner, nicht auch die Begünstiger des Treulosen den Schaden davontragen zu lassen. So veranlaßt Reinhart den König, seinen Freund, den Elefanten, zum Lohn mit Böhmen, seine Fürsprecherin, das Kamel, mit der Abtei des Nonnenklosters Erstein im Elsaß zu belehnen: beide werden mit Prügeln davongejagt, als sie ihre Ämter antreten wollen, ja schließlich vergiftet er auch noch seinen Wohl-

täter, den König, der zu spät bereut, brave Vasallen mißhandelt und sich auf den Ungetreuen verlassen zu haben. Aber so geht's bei Hofe zu: ***boese lügenaere dringent allez für, die getriuwen blîbent vor der tür.***

Der Dichter hat neben der geistlichen auch die Hofsatire gut herausgebracht und Reinhart als den galanten und geriebenen Höfling von überlegenem Auftreten dem tölpischen Isengrin gegenübergestellt, ohne daß an eine durchgeführte Satire zu denken wäre. Die Hauptsache ist ihm die schwankhafte Erzählung, und sie gelingt ihm mit seinem trocknen Humor bei aller Knappheit und Kargheit der Darstellung nicht übel. Elsässische Beziehungen, wie die auf das Kloster Erstein, und spielmännische Wendungen, wie solche, die sich auf die Gaben der Zuhörer beziehen, kennzeichnen den Glîchezâre als einen elsässischen Spielmann, der jedoch höfischem Wesen nicht fern steht, und dem das Französische geläufig genug war, um die Branches im Original zu kennen und einzelne französische Namen und Ausdrücke aufzunehmen. Seine Vers- und Reimtechnik weisen ebenso wie die Beziehungen auf den Frauendienst die Abfassungszeit seines Gedichtes an das Ende dieser Periode. Doch ist auch von seinem Werk nur ein geringer Teil in seiner alten Gestalt auf uns gekommen. Vollständig ist nur eine im 13. Jahrhundert verfaßte Bearbeitung durch zwei Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert, die sich jedoch ausdrücklich auf die formale Regelung der Verse und Reime beschränkt.

§ 20.

Des Minnesangs Frühling.

Die Erzeugnisse der mhd. Lyrik sind durch Sammelhandschriften besonders des 13. und 14. Jahrhunderts auf uns gekommen. Einzelne deutsche Strophen, darunter auch einige frühmittelhochdeutsche, finden sich zwischen den lateinischen Gedichten der um 1225 angelegten Sammlung aus Benediktbeuren (jetzt in München), die 1847 von Schmeller u. d. T. „*Carmina Burana*" herausgegeben und seither mehrfach unverändert wieder abgedruckt wurde. — Die wichtigsten deutschen Sammlungen sind nach Lachmanns Bezeichnung: A, die *kleine Heidelberger Hs.*, deren Hauptbestand noch im 13. Jahrhundert geschrieben ist. Sie überliefert die Lieder von 34 mit Namen genannten Dichtern und zeigt in der Schreibweise die Merkmale elsässischer Mundart, vgl. M. Regendanz, Die Sprache der kl. Heidelberger Liederhs., Diss. Marburg 1912. A ist abgedruckt von F. Pfeiffer, Lit. Ver. 9. — B, die *Stuttgarter Hs.* ist im Anfang des 14. Jahrhunderts vermutlich in Konstanz geschrieben (vgl. Vogt, PBB 33, 373 f.), von wo sie im 17. Jahrhundert an das Kloster Weingarten

kam, ehe sie nach Stuttgart gelangte. Sie überliefert die Lieder von 31 Dichtern mit 25 bildlichen Darstellungen der Sänger, meist auch ihrer Wappen. Mit den Bildern abgedruckt von Pfeiffer, Lit. Ver. 5. — C, die *große Heidelberger Hs.*, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vermutlich in Zürich geschrieben (vgl. Vogt, a. a. O.), wo der Ratsherr Rüdiger Manesse mit seinem Sohne gegen Ende des 13. Jahrhunderts nach dem Zeugnis des Johannes Hadloub die größte Sammlung von deutschen Liederbüchern zusammengebracht hatte. Man hat sie danach nach Bodmers Vorgang die „Manessische" genannt; solange sie auf die Pariser Bibliothek verschleppt war, bezeichnete man sie auch (bis zu ihrer Rückgabe nach Heidelberg i. J. 1888) als die „Pariser Liederhs.". Die Sammlung umfaßt die Lieder von 140 Sängern mit 138 Bildern. — C ist nicht ganz vollständig abgedruckt von Bodmer, *Minnesinger aus dem schwäbischen Zeitpunkte*. Zürich 1758—59. 2 Bände; Ergänzungen gab Benecke, *Beiträge* I. Göttingen 1810; Vollständig: *Die große Heidelberger Liederhandschrift in getreuem Textabdruck* hrsg. v. F. Pfaff. T. 1. Heidelb. 1909. Faksimileprobe von Mathieu, *Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen*. Leipzig 1866. Photolithographische Wiedergabe sämtlicher Abbildungen von Kraus, *Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift*. Straßburg 1887. *Die Wappen, Helmzierden und Standarten der großen Heidelberger Liederhandschrift* hrsg. von A. Zangemeister Görlitz und Heidelb. 1892. Vgl. Öchelhäuser, *Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg*. T. 2. Heidelb. 1895. F. Schulz, *Typisches der großen Heidelb. Liederhs.* Diss. Göttingen 1899; dazu Ehrismann, ZfdPh 35, 116. Meyer, *Hadloub und Manesse*, ZfdA. 44, 197f. E. Stange, *Die Miniaturen der Manessischen Liederhs. und ihr Kunstkreis*. Diss. Königsb. 1909. R. Stettiner, *Das Webebild der Manesseh. und seine angebliche Vorlage*. Berlin 1912. Über die Einrichtung der Hs. und die Anordnung der Dichter: Apfelstedt, Germ. 26, 213. Öchelhäuser, Neue Heidelb. Jahrb. 3, 1, 152. Schulte, ZfdA 39, 185. Wallner, PBB 33, 483f. Kluckhohn, ZfdA 52, 149f. Zur Geschichte der Hs.: Zangemeister, Westdeutsche Zeitschr. 7, 325. — Verhältnis der Haupthandschriften: W. Wisser, *Das Verhältnis der Minneliederhandschriften B und C zu ihrer gemeinsamen Quelle*, Eutin (Progr.) 1889; desgl. über A und C, ebenda 1895. Vgl. Vogt, ZfdPh 24, 90. — Die große *Jenaer Liederhandschrift* (*J*), welche besonders Spruchdichter und spätere Minnesänger enthält, zeichnet sich durch Beigabe der Singweisen aus. *Die Jenaer Liederhs. photolithographisch nachgebildet mit Text* von K. K. Müller. Jena 1893; Textabdruck mit Bearbeitung der Melodien von Holz, Saran, Bernoulli, 2 Bände. Leipz. 1901. — Text und Melodien der Wiener Minnesingerhs. 2701 v. Rietsch in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. 20. Jahrg. II. Tl. Bd. 41. Leipz. 1913. — Größte Sammlung der Minnesinger: v. d. Hagen, *Minnesinger* (Bd. 1. 2. Hs. C, Bd. 3 Ergänzungen und Lesarten, Bd. 4 Biographisches und Sangweisen). Leipzig 1838. — Kritische Ausgabe aller Lyriker vor Walther in *des Minnesangs Frühling* hrsg. von Lachmann und Haupt. 1856. 4. Aufl. Leipzig 1888 (zitiert als MF). *Des Minnesangs Frühling neu bearbeitet* von F. Vogt. Leipz. 1911, 3. Aufl. 1920 (die Anmerkungen zitiert: MFV). Die dort zu den einzelnen Dichtern gegebenen Literaturnachweise werden hier nicht wiederholt. Auswahl von Liedern der ganzen mittelhochdeutschen Zeit von Bartsch, *Deutsche Liederdichter des 12.—14.* Jahrhs. 1864. 4. Aufl. (v. Golther) Stuttgart 1900. *Schweizer Minnesänger* hrsg. von Bartsch, Frauenfeld 1886. Fr. Pfaff, *Der Minne-*

sang des 12.—14. Jahrhs. Stuttg. (Kürschners Nationallit.) 1892. — Zur Geschichte der älteren Lyrik vgl. bes. Scherer, *Deutsche Studien* 1. 2. (aus den Wiener SB 64. 77). 1870. 1874; 2. Abdr. 1891. Paul, PBB 2, 406ff. Gottschau, ebenda 7, 408—30. Burdach, *Reinmar und Walther.* Leipzig 1880. Becker, *D. altheimische Minnegesang.* Halle 1882. Wilmanns, *Leben u. Dichten Walthers v. d. Vogelweide.* 2. Aufl. Halle 1916, Kap. 1. A. Schönbach, *Die Anfänge des deutschen Minnesangs.* Graz 1898; Ders. *Die älteren Minnesinger* (*Beiträge z. Erklärung altdeutscher Dichtwerke I*) Wiener SB 141 (1899). E. Joseph, *Die Frühzeit des deutschen Minnesangs* I. QF 79, 1896. Zur Frage nach den volkstümlichen Grundlagen des Minnegesangs: Meyer, ZfdA 29, 121. Berger, ZfdPh 19, 440. Walter, Germ. 34, 1. 141. Meyer, ZfdA 34, 146. Streicher, ZfdPh 24, 166. Neuere urkundliche Nachweise zu den Minnesingern: F. Grimme, Germ. 32, 367f 411f. 33, 47f. 35, 302. 37, 150. Alemannia 22, 33—45. F. Grimme, *Geschichte der Minnesinger* Bd. 1 Paderborn 1892 (vgl. Schulte, Literaturbl. 1897, 260). F. Mone, *Kritik der Wappen der Minnesinger aus Schwaben*: Schwäb. Diöcesanarchiv 13 und 15 (1895 und 97).

Der seit ältester Zeit bezeugte lyrische Gesang in der Volkssprache bleibt, abgesehen von den Marienliedern (s. S. 43), auch in der frühmittelhochdeutschen Periode auf die mündliche Überlieferung beschränkt oder ist uns wenigstens durch keine gleichzeitigen Aufzeichnungen überliefert. Was wir über das weltliche Lied dieses Zeitalters wissen oder erschließen können, gründet sich einerseits auf mehr oder minder zufällige Zeugnisse in anderen Literaturdenkmälern, andererseits auf Einzelstrophen und Lieder frühmittelhochdeutschen Gepräges, die sich in die oben aufgeführten Sammlungen des 13. und 14. Jahrhunderts gerettet haben. Nur gelegentliche Erwähnungen verbürgen die Fortdauer der alten chorischen Gattungen auch in frühmittelhochdeutscher Zeit. So gehört das Anstimmen des *wîcliet* sowohl beim Angriff als auch nach erfochtenem Siege zu den typischen Formeln der Kaiserchronik (2034. 5304. 7117. 7203) und des Rolandsliedes (28, 14). Das Hochzeitslied, der alte *hîleich*, wird in dem Gedicht von der Hochzeit von den jungen Männern gesungen, während sie die Braut heimführen (Hochz. 303f.). Weiter zurück reicht ein Zeugnis über das Tanzlied, welches auch Inhalt und Form wenigstens einer bestimmten Gattung desselben beleuchtet. Die Legende von den gottlosen Tänzern zu Kölbigk, welche im Jahre 1021 die Christnachtsmesse durch ihren Reigen störten, teilt eine Strophe, die dabei gesungen sei, in lateinischer Übertragung mit: *Equitabat Bovo per silvam frondosam, Ducebat sibi Merswinden formosam. Cur stamus? cur non imus?* Es war ein Liebesabenteuer eines am Tanze beteiligten Paares, das da in Strophen mit Kehrreim besungen wurde und die deutschen Reimwörter

grôni = *scôni, gân* = *stân* lassen sich noch erraten.[1]) Eine andere Tanzstrophe, erst aus dem 13. Jahrhundert in der Sammlung der Carmina Burana überliefert, reicht nach Vers und Reimtechnik zweifellos in die frühmittelhochdeutsche Zeit zurück: *Swaz hie gât umbe Daz sint allez megede, Die wellent âne man, alle disen sumer gân.* Spröde oder verschmähte Mädchen begleiten mit diesem einfachen Vierzeiler den Frühlingsreigen, den sie unter sich tanzen, in dem sie versichern, daß sie den ganzen Sommer ohne Maibuhlen bleiben wollen (MFV[3], S. 259).

Von den für den Einzelvortrag bestimmten Gattungen wurde der einstrophige Lob-, Schelt- und Sinnspruch von altersher besonders von den Spielleuten gepflegt. Wie von ihm auch Fäden zur Liebeslyrik hinüberreichen, zeigt eine Strophe zum Lobe der Königin von England, in der der Sänger versichert, er würde für ihre Umarmung alle Länder der Welt hingeben. Gleichfalls erst unter den CB aufgeschrieben, wird das Liedchen kaum später als um 1160 verfaßt sein, da der phantastische Wunsch nur auf die weitberühmte und viel geliebte Eleonore von Poitou gehen kann, die etwa 1122 geboren, seit 1154 Königin von England war (MF 3, 7).[2]) Und vom Sinnspruch zum Liebeslied leitet in derselben Sammlung und in derselben Strophenform ein Lob der heimlichen Minne (MF 3, 12). Als allgemeine Sentenz ausgesprochen, scheint es doch in seiner Zuspitzung gegen den, der das Geheimnis nicht treu bewahrt, auch dem Verkehr zweier Liebenden zu dienen. Solchem persönlichen Liebesverkehr entsprangen und dienten, wie schon die althochdeutschen *winileodes*, poetische Liebesgrüße und Botschaften[3]),

---

[1]) E. Schroeder, Zs. f. Kirchengesch. 17, 151f.

[2]) Die mystische Deutung, die Singer, PBB 44, S. 426f., der Strophe gibt, halte ich für unmöglich.

[3]) Auf diese Verwendung der *winileodes* deutet entschieden der Zusammenhang in dem Capitulare Karls (ZfdA 53, 81), das *scribere et mittere* der *winileodes* den *nonnanes sine regula* verbietet, nämlich, daß sie keinen unerlaubten Verkehr mit der Außenwelt haben sollen. Dieselbe Formel gebraucht für die persönliche Zusendung von erotischen Gedichten durch eine Frau Hildebert v. Mans Carm. p. 1353 (Migne, Patrol. Ser. Lat. T. 171, col. 1428), *Desine scribere, desine mittere carmina blanda, carmina turpia, carmina mollia.* So sehr ich daher den Ausführungen bei Unwerth-Siebs, S. 23f., zustimme, so entschieden muß ich die ebenda, S. 25, vertretene Ansicht Kelles ablehnen, welche ohne Berücksichtigung dieses Zusammenhanges und ohne Rücksicht auf die Grundbedeutung des Wortes, die auch bei Neidhart noch bezeugt ist, *winileodes* als kirchlich nicht approbierte geistliche Lieder auffaßt, nur weil das Wort auch als Glosse für *psalmi plebeji* gebraucht wird. Es ist ganz unverständlich, wes-

die so fest mit den volkstümlichen Überlieferungen verwachsen waren, daß sie selbst lateinische Schriften in deutscher Sprache durchbrechen. In den lateinischen Liebesgruß des Rudlieb[1]) sind die deutschen Reimwörter *liebes* und *loubes*, *wunna* und *minna* übernommen, und in der Tegernseer Sammlung lateinischer Musterbriefe meist des 12. Jahrhunderts beschließt das gelehrte Fräulein, das einem Kleriker unter reicher Verwendung von Lesefrüchten aus Ovid, Virgil, Cicero und der Bibel ihre Liebe versichert, den Prunk ihrer lateinischen Reimprosa mit der innig schlichten deutschen Strophe, die das bekannte *du bist mîn, ich bin dîn* mit den altertümlichen Reimen vom verlorenen Herzensschlüsselein verbindet (MF 3, 1). Der Eingangsreim war so tief ins deutsche Volksleben eingedrungen, daß er sogar zur ständigen Verlobungsformel wurde. Das Typische wird in dieser alten einstrophigen Poesie des Liebesverkehrs das Individuelle überwogen haben. Auf die Verbindung der Liebesgedanken mit dem Leben der Natur, Blumen, Gras und Vogelgesang, weisen die Verse des Rudlieb wie die Reste des alten lateinisch-deutschen Liedes vom Kampf der himmlischen Liebe der Nonne gegen die Verlockungen weltlicher Minne[2]), und Beziehungen zum Gedankenkreis der Frühlingsreien lagen hier nahe. Beachtenswert scheint die starke Beteiligung der Frau an der Liebesdichtung. An alte Edikte gegen die *chori saecularium et puellarum cantica* erinnert das Frühlingsreigenlied der spröden Mädchen; geistliche

halb das lateinische Kapitular nicht diesen lateinischen Ausdruck hier angewendet haben sollte, sondern einen deutschen der ebensogut etwas anderes bedeuten konnte, da er auch in den Glossen für weltliche Lieder (*seculares cantilenae*) und Volkslieder (*cantica rustica*) im allgemeinen gebraucht wird. Die einseitig theologische Einstellung, mit der Kelle unsere altdeutsche Literatur betrachtete, hat ihn hier ebenso irregeführt wie in der Deutung der *Chori saecularium et puellarum cantica*: vgl. DLZ Jahrg. 1892, S. 1522f.

[1]) Unwerth-Siebs, S. 109f. Von der lateinisch-deutschen Mischpoesie der Ottonenzeit unterscheiden sich die Verse dadurch, daß sie die deutschen Worte nur miteinander, nicht mit lateinischen reimen. Der Umstand, daß deutsche Reime nur in dieser Liebesbotschaft, nirgend sonst im ganzen Rudlieb vorkommen, deutet entschieden darauf, daß sie gerade bei solchen Botschaften üblich und für sie charakteristisch waren.

[2]) MSD[3] II, S. 106. Kögel, *Gesch. d. d. Lit. bis z. Ausg. d. Mittelalt.* II, 136f. Unwerth-Siebs, S. 110. Die herkömmliche Bezeichnung dieses Bruchstückes der Cambridger Liederhs. als „Kleriker und Nonne" ist von sehr zweifelhafter Berechtigung; sicher unrichtig ist sie, wenn der Versucher nach Kögels Herstellung der Nonne *uuerelt êro ginuoc* in Aussicht stellt. Das könnte doch nur ein vornehmer weltlicher Liebhaber — oder auch der Teufel, der die Gestalt eines solchen angenommen hat.

Frauen waren es, denen das „Schreiben und Senden“ der *winileodes* verboten wurde, mögen sie nun in eigenen Herzensangelegenheiten oder als Schreiberinnen und Vermittlerinnen für andere Frauen diese Tätigkeit ausgeübt haben; ein Mädchen trägt im Rudlieb dem Boten den Liebesgruß auf; ein Mädchen „schreibt und sendet“ ihr wineliet *du bist mîn, ich bin dîn* an den Geliebten. Von nicht geringer Bedeutung ist es, daß diese volkstümliche Lyrik von jeher auch für die höheren Gesellschaftskreise bezeugt ist. Die Schreiberinnen der winileodes scheinen Stiftsdamen gewesen zu sein.[1]) Die Ritter singen nicht nur die *wîcliet*, sie sind es auch, die im Gedicht von der „Hochzeit“ die vornehme Braut mit dem Hochzeitsgesang geleiten; einem Ritter, dem sie sich zu verloben denkt, schickt das Mädchen im Rudlieb durch den Boten den gereimten Gruß; gebildete Kreise setzt von vornherein die schriftliche Übermittelung solcher Strophen voraus, und das Fräulein, das eine solche dem geliebten Kleriker schickt, ist auch von Rittern umworben und schätzt sie als maßgebende Muster höfischer Sitte. Auch mit der Ausübung der Musik sehen wir von altersher vornehme Weltliche vertraut. König Rother verabredet mit seinen Vasallen als Erkennungszeichen drei Leiche, die er ihnen auf seiner Harfe vorspielt, und im Rudlieb stellt das herrliche Harfenspiel des Ritters die Kunst der Spielleute ebenso in Schatten, wie der zierliche Tanz, den das junge, vornehme Liebespaar zu seinem Spiel aufführt.

So brauchen wir nur mit einer organischen Weiterentwicklung bodenständiger Gelegenheitslyrik zu rechnen, wenn wir für die Mitte des 12. Jahrhunderts, wo wir in der Kaiserchronik den tapfern Helden die Gewalt der Minne in der Unterhaltung mit höfischen Frauen verherrlichen hören (s. o. S. 92), zugleich durch Heinrich von Melk das gefällige Singen der *trûtliet* als eine Sitte bezeugt finden, die zum Bilde des vornehmen Weltmannes gehört (s. o. S. 20). Im Zusammenhang mit dessen Liebeswerben um die spätere Gemahlin und seinem Lob auf der *frouwen hôhvart* erwähnt, ist das ritterliche Liebeslied und sein Vortrag hier augenscheinlich schon als eine poetisch-musikalische Kunst gewertet, die seine Bedeutung über die Grenzen des rein persönlichen Liebesverkehrs hinausgehoben hat. Und im vollen Einklang mit diesem Zeugnis sind uns in den großen Liedersammlungen als älteste Stücke Minnelieder überliefert,

[1]) Meissner, ZfdA 53, 78.

die ihrer Form nach bis in diese Zeit zurückreichen und die gerade dem bayrisch-österreichischen Sprachgebiet, ja zum Teil wohl der näheren Nachbarschaft des Melker Satirikers angehören. Ihr Zusammenhang mit den alten poetischen Formen des Liebesverkehrs liegt noch klar zutage. Eine Anzahl von Männerstrophen sind einfache Liebesbotschaften, wie sie der Geliebten gesandt[1]) oder für den Boten gedichtet wurden.[2]) Aber im Vordergrund steht auch in dieser alten Lyrik der Anteil der Frau am Liebesverkehr. Bald redet sie den Geliebten, bald den Liebesboten an; häufiger gibt sie ihrem Empfinden monologischen Ausdruck. Sie liebt mit voller, schrankenloser Hingabe, die sich durch Niemand irre machen läßt. Aber es sind mehr die Leiden als die Freuden der Liebe, die sie bewegen. Der Charakter dieser Frauenstrophen erinnert an eine alte Neigung germanischer Lyrik zur Elegie, wie sie schon durch König Gelimers Klagelied, durch die zahlreichen angelsächsischen Beispiele und durch die Frauenklagen der Edda bezeugt ist. In den mittelhochdeutschen Liedchen klagt die Frau über das Fernbleiben des Geliebten, über seinen Wankelmut, über Nebenbuhlerinnen, die ihn betören, über Mißgünstige, die sie von ihm trennen; sie vor allem ist es, die die Sehnsucht kennt. Ihre Liebesgedanken stehen in enger Verbindung mit dem Leben der Natur. Die fallenden Blätter, das Verstummen des Vogelgesangs lösen die Klage über das Liebesleid aus; das Erwachen der Natur im Frühling weckt ihr Hoffen, oder es bringt ihr auch den Gegensatz zwischen der allgemeinen Freude und dem eigenen Kummer zum schmerzlichen Bewußtsein. „Nichts dünkt mich so schön wie die lichte Rose und meines Liebsten Minne. Die kleinen Vöglein singen im Walde, das erfreut gar manches Herz. Kommt mir nicht mein holder Freund, so hab ich keine Sommerwonne“ (MF 3, 17). Von hoher Altertümlichkeit sind zwei Strophen, die augenscheinlich irrtümlich unter dem Namen des Dietmar von Eist geraten sind (MF 37, 4—29). „Leb wohl, Sommerwonne! Der Vogelsang ist geschwunden und das Laub der Linde. Da trübt sich mir der frohe Blick. Mein Lieb, du sollst von anderen Frauen lassen, Held, du sollst sie meiden. Als du mich zum erstenmal gesehen, dünkte ich dich so schön. Daran mahn ich dich, lieber Mann.“ Die andere: „Es stand eine Frau allein und schaute über die Heide, schaute

---

[1]) MF 9, 20. 10, 1. 36, 34.
[2]) MF 11, 14. 14, 1 38, 14.

aus nach ihrem Liebsten, da sah sie einen Falken fliegen. Wie glücklich du doch bist, Falke! Du fliegst zu der Stätte, die dir am liebsten ist, du erwählst dir im Walde den Baum, der dir gefällt. So hab auch ich getan. Ich selbst erkor mir einen Mann, der meinen Augen wohlgefiel. Das neiden mir schöne Frauen. Ach, warum lassen sie mir nicht mein Lieb? Hab' ich doch nie einen von ihren Liebsten begehrt." Die Situation ist in beiden Strophen mit wenigen Strichen höchst anschaulich skizziert, die eine ein typisches Natur- und Stimmungsbild, die andere ganz individuell geschaut und bezogen auf das, was das Herz bewegt, beide Lieder so echt und einfach in Empfindung und Ausdruck, daß man sie für den Ausfluß eigensten inneren Erlebens, also auch für Dichtungen einer Frau halten sollte. Aber der erzählende Eingang des zweiten rückt die subjektive Empfindung in den Kreis objektiver Beobachtung, die kaum als Selbstbeobachtung gelten kann. So unbedenklich man einige namenlos überlieferte Strophen dichtenden Frauen zuweisen mag und so gewiß das Frauenlied als Gattung auf den starken Anteil der Frau am alten poetischen Liebesverkehr zurückzuführen ist, so gewiß ist es doch auch, daß zu der Zeit, wo der ritterliche Minnegesang über die Grenzen der reinen Gelegenheitsdichtung hinaustrat, die Dichter auch weibliche Empfindungsäußerungen zu Frauenstrophen formen, in denen sie gelegentlich das Weib ausdrücklich redend einführen (MF 6, 5. 5, 6. 32, 3. 39, 7), öfter korrespondierende Männer- und Frauenstrophen einheitlich komponieren, ohne die Redenden zu bezeichnen.

So entsteht in Anlehnung an die alten Formen des Liebesverkehrs das doppelseitige Minnelied[1]) in verschiedenen Spielarten. Selten ist zunächst das Gesprächslied. In der Regel ist die Voraussetzung wie bei den alten Gelegenheitsliedchen die Trennung der beiden Liebenden. Auf ihr fußt das Botenlied, in welchem der Bote als Redender oder Angeredeter in den Gedankenaustausch hineingezogen wird, ebenso aber als die häufigste Form dieser Gattung der Wechsel, bei welchem jeder Teil für sich seine Liebesgedanken in einer Strophe kundgibt; bald so, als ob dem einen die Äußerung

---

[1]) Ich wende diesen von Heusler für eine Gattung des altnordischen Heldenliedes geschaffenen Ausdruck mit einer durch die lyrische Gattung gebotenen Änderung auf die verschiedenen Arten von Minneliedern an, in welchen beide Liebende zu Worte kommen. Über Frauenstrophen und Wechsel s. Brachmann, Germ. 31, 443f. A. Angermann, *Der Wechsel in der mhd. Lyrik.* Diss. Marburg 1910.

des anderen zugetragen wäre, bald ohne solche Bezugnahme. Das Verbindende zwischen den Monologen des getrennten Paares braucht nur seine Liebe zu sein. Verwandte Stimmen hallen nach Uhlands schönem Bilde zusammen wie ferne Abendglocken. Ähnlich nannte Goethe einen Wechsel, in dem er sein und Ulrikens Empfinden nach der Trennung ineinander klingen ließ, „Äolsharfen“. Die Grundform aller dieser Gattungen des Minnegesanges ist das einstrophige Lied. Auch im Botenlied und im Wechsel ist die Rede jedes Teils eine völlig in sich abgeschlossene Strophe, die auch als selbständiges Lied verständlich ist, so daß die Verbindung solcher Strophen zum doppelseitigen Minnelied in manchen Fällen zweifelhaft sein kann. Mit der Einstrophigkeit des ältesten Minneliedes hängt auch eine wesentliche Eigenheit seines Stils zusammen. In so engem Rahmen ist nur eine Knappheit des Ausdrucks möglich, die oft gerade durch ihre schmucklose Ehrlichkeit ergreift, gelegentlich auch mit der wortkargen Tatsächlichkeit frühmittelhochdeutscher Epik die Dinge zusammendrängt. So in einem Wechsel des Burggrafen von Regensburg (MF. IV): „Ich lag den Winter allein. Schönen Trost gab mir ein Weib, seit mir Freude kündeten die Blumen und die Sommerzeit. Das neiden mir Aufpasser. Davon ist mein Herz wund. Hilft mir nicht eine Frau mit ihrer Minne, so wird es nimmermehr gesund.“ Das wäre Stoff genug für eine ganze Reihe von Minneliedern späteren Stils. Die Gegenstrophe der Frau lautet: „Nun heißen sie mich einen Ritter meiden. Ich kann's nicht. Wenn ich daran denke, daß ich so zärtlich heimlich in seinem Arm lag, so tut mir die Sehnsucht weh. So schmerzlich ist die Trennung von ihm! Das weiß mein Herz gar wohl.“ Ähnlich wie hier hat das alte Minnelied überhaupt auch ohne epische Einführung fast immer einen epischen Hintergrund.

Und mit dem Epos hängt auch seine äußere Form eng zusammen. Diese Lieder gehen ohne Ausnahme auf die paarweis gereimten epischen Kurz- oder Langverse und auf epische Strophenformen zurück. Eine Reihe von 6 und eine von 7 kurzzeiligen Reimpaaren bilden jene beiden Pseudo-Dietmarschen Lieder, die mit ihrem starken Überwiegen klingender Ausgänge und der fast durchgängigen Unreinheit des Reims noch auf einer sehr frühen Stufe der Technik stehen. Ähnlich wie in manchen der unregelmäßigen Strophen frühmittelhochdeutscher Epen ist die letzte Zeile des ersten (MF. 37, 17) um eine Hebung verlängert. Auf ähnliche Weise kann bei einem Vierzeiler der Strophenschluß durch Vorschieben einer reimlosen

Kurzzeile (Waise) vor den letzten Vers, also durch dessen Erweiterung zur Langzeile ausgezeichnet werden. So ist sowohl die Strophe des Spielmannsepos von Salman und Morolf wie die von der Königin von England und von der heimlichen Minne gebildet. Andere Strophen werden aus vier vollen, d. h. je aus zwei Vierhebungsversen zusammengesetzten Langversen gebildet. Auch hier kann dann wieder der Schluß auf verschiedene Art ausgestaltet werden. Entweder wird in den ersten drei Langzeilen die letzte Hebung durch eine Pause ersetzt, so daß nur die vierte Langzeile die volle, die anderen eine gekürzte Form zeigen, wie in der Strophe des Nibelungenliedes; oder es wird, bald ohne, bald mit solcher Verkürzung der ersten Zeilen, vor die letzte oder die vorletzte Langzeile noch eine zweite Waise vorgelegt; und endlich kann auch an Stelle der vorletzten Langzeile eine Kurzzeile treten, so daß die zweite Strophenhälfte mit der der Morolfstrophe übereinstimmt. Mögen nun solche Unterscheidungen die letzte oder die vorletzte Zeile betreffen, immer bezwecken sie, das letzte Reimpaar, also beim Vierzeiler die zweite Strophenhälfte, durch eine rhythmische Variation als den Abgesang von der ersten Hälfte, dem Aufgesang, zu unterscheiden, dessen beide Verse, die Stollen, einander gleich bleiben müssen. Werden auch die Waisen durch den Cäsurreim miteinander verbunden, so ergeben sich überschlagende Reime. Die Stollen bestehen dann aus je zwei Reimgliedern, die durch den Reim ineinandergeschlungen werden; im Abgesang stellt sich bei innerer Reimbindung einer Doppelwaise der letzten Langzeile ein von den Endreimen des letzten Langzeilenpaares umschlossener Binnenreim ein (Schema a bb a).

Alle diese lyrischen Spielarten der epischen Langzeilenstrophe sind uns unter den Liedern der ältesten mit Namen genannten Minnesänger überliefert. „Der von Kürenberg" lautet die Überschrift einer Sammlung von Strophen, von denen 12 das Maß des Nibelungenliedes, zwei dessen Erweiterung durch Waisendoppelung in der vorletzten Langzeile zeigen (MF. II)[1]. Die Übereinstimmung mit der Nibelungenstrophe erstreckt sich bis auf die rhythmische Besonderheit, daß zwischen der zweiten und dritten Hebung der strophenschließenden Halbzeile die Senkung unterdrückt zu werden pflegt. Im übrigen trägt die Strophe in den Liedern des Kürenberger noch ein beträchtlich altertümlicheres Gepräge als in der überlieferten

[1]) Zu der MFV³, S. 266f., verzeichneten Literatur kommt noch Singers Versuch, K. als einen unter französischem Einfluß stehenden Alemannen nachzuweisen, PBB 44, 428f. S. dagegen meine Ausführungen ebenda Bd. 45, 459f.

Gestalt des Epos. Was in diesem nur als ganz vereinzelter Rest in alten, meist an Personennamen haftenden Reimformeln überliefert ist, das Eintreten von zwei Hebungen mit klingendem Ausgang statt der drei stumpf ausgehenden in der zweiten Hälfte der beiden ersten Langzeilen, begegnet bei Kürenberg in nicht weniger als 5 von den 12 Strophen des Nibelungenschemas. Einmal ist noch eine althochdeutsche Endung, die auf bayrisch-österreichischem Gebiet nach der Mitte des 12. Jahrhunderts nicht mehr nachweisbar ist, im Reime festgehalten. Assonanz ist noch ebenso häufig wie der reine Reim, und dieser beschränkt sich auf die einfachsten und nächstliegenden Wörter unter häufiger Wiederholung. So wird man die Entstehung dieser Lieder nicht später als um 1150 ansetzen dürfen. Herren von Kürenberg sind seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts als Dienstmannen der oberbayrischen Grafen von Burghausen bezeugt, denen durch Heirat auch die Grafschaft Schala in Niederösterreich zufiel. Diese Kürenberger begegnen uns demgemäß bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts sowohl im bayrisch-österreichischen Salzachgebiet als auch in jener niederösterreichischen Grafschaft, wo sie in dem südlich von Melk am Mankbach gelegenen Kürenberg ihren Sitz hatten. Ein anderes Kürenberg ist ein Waldgebirge in Österreich bei Linz. In Rechtsgeschäften der dort ansässigen Herren von Wilheringen und des von ihnen gegründeten gleichnamigen Cisterzienserklosters sind 1147 und 1161 ein Konrad und ein Walther von Kürenberg bezeugt. Gelegentliche Beziehungen zum Passauer Bistum begegnen bei beiden Geschlechtern.

Berührungen dieses altösterreichischen Minnegesangs mit der Vorgeschichte des Nibelungenliedes sind bei dem Charakter der Kürenbergweise als einer Vorstufe der Nibelungenstrophe und bei manchen stilistischen und inhaltlichen Beziehungen des Nibelungenepos zur alten Minnelyrik nicht zu verkennen. In dieser der romanischen Literatur am längsten verschlossenen Gegend hat sich auf volkstümlicher Grundlage das Heldenlied wie das *trûtliet* in ritterlichen Kreisen aufsteigend entwickelt. In Kürenbergs Liedern tritt der epische Hintergrund besonders stark hervor. Ein Frauenlied ist eine monologische Erzählung, die sich sogar, das einzige Beispiel in dieser alten Lyrik, über zwei Strophen erstreckt. Die frouwe hat sich einen Falken länger als ein Jahr gezogen, und als sie ihn nun nach Wunsch gezähmt hatte und seine Federn mit Gold geschmückt, da entflog er ihr in andre Lande. Nun hat sie ihn wieder einherfliegen gesehen, das Gold noch im Gefieder, seidene Schnüre an den

Füßen: „Gott sende die zusammen, die in Liebe vereint sein möchten“. Erst dieses Stoßgebet hebt die bildliche epische Hülle vom lyrischen Inhalt, der Erinnerung an glückliche Liebe, dem Schmerz über den Verlorenen, dem Wunsch nach Wiedervereinigung mit dem von fern Geschauten. Kürenberg wie das Volkslied liebt solche verhüllende oder nur leise und unbestimmt andeutende Ausdrucksweise, welche die Phantasie und Empfindung zu ergänzender Tätigkeit lebhaft anregt. Auch in der Form des Wechsels bringt er ein episches Motiv. „Ich stand gestern Abend spät an der Zinne. Da hörte ich aus all der Menge heraus einen Ritter gar schön singen in Kürenbergs Weise. Er muß mir die Lande verlassen, oder ich muß mein Verlangen nach ihm stillen.“ „Nun bring mir schnell mein Roß und meine Rüstung, denn ich muß einer Dame die Lande verlassen. Die will mich dazu zwingen, daß ich ihr hold sei; sie muß meine Minne für immer entbehren.“ Es ist hier besonders klar, wie die Frauenstrophe, dieser verblüffend offenherzige Liebesbefehl der heißblütigen Landesherrin, und die trotzige Erwiderung des Ritters als ein zusammengehöriges Ganzes gedichtet sind. Aber in seiner urwüchsigen Kraft und lebendigen Anschaulichkeit macht dieses Ganze den vollen Eindruck des dichterischen Erlebnisses. Bei aller Bestimmtheit der Situationsskizze bleibt doch dem Hörer wieder manches zu ergänzen und zu erraten. Das Zwischenglied der Wechselstrophen, die Überbringung der Äußerung der Dame an den Ritter, wird offen gelassen, und die Benennung der Weise, welche die Dame zu solcher Leidenschaft entflammt, verhüllt durchsichtig den Namen des unwiderstehlichen Sängers und Bezauberers der Frauenherzen.

In anderen Liedern weiß er auch zartere Töne zu treffen. Von rührender Schlichtheit sind die Klagen des Mädchens, daß es den geliebten Ritter durch die neidischen Aufpasser verloren oder daß Lügner ihn ihr entfremdet haben. Wie die Rose am Dornenstrauch erblüht die Farbe ihrer Wangen, wenn sie abends einsam entkleidet steht und Gedanken schmerzlicher Sehnsucht ihr Herz füllen. Sie mag es nicht aussprechen, was ihr oft solch Herzweh macht mit unerfülltem und unerfüllbarem Verlangen, sie verhüllt es in die Worte: „es ist nicht Gold noch Silber, es ist den Menschen gleich.“ Den Ausdruck persönlicher schmerzlicher Erfahrung leitet sie einmal durch eine allgemeine Sentenz ein, ebenso ein andermal den Auftrag an den Boten, daß er den Geliebten an seine Treue mahne und an die Worte, die sie das letztemal miteinander geredet. Hier antwortet ihr der Ritter unmittelbar in der zugehörigen Strophe mit herzlicher

Liebesbeteuerung. Andere Strophen, die dem Ritter in den Mund gelegt sind, lassen keine Beziehungen zu den Frauenstrophen erkennen. Er fordert die Geliebte auf, mit ihm zu ziehen, Liebes und Leides wolle er mit ihr teilen. — Sie, die Wonnigste ihres Geschlechts, ist noch Jungfrau. Statt des Boten würde er so gerne selbst kommen, wenn es ihr nicht zum Schaden gereichte. Er weiß nicht wie er ihr gefällt, ihm ist noch nie ein Weib so lieb geworden. — Wie ein schwachschimmernder Stern sich birgt, so soll sie beim Zusammentreffen vor anderen Leuten ihren Blick von ihm abwenden, damit niemand merke, wie es zwischen ihnen beiden steht. — Aber zum Schluß wirft er doch einen Rückblick auf sein Liebeswerben mit dem Ausdruck übermütigen Selbstgefühls, den auch er an eine Sentenz knüpft: „Weiber und Falken werden leicht zahm. Wenn man sie richtig lockt, so suchen sie den Mann auf. So warb ein schöner Ritter um eine edle Frau. Wenn ich dessen gedenke, hebt sich mir hoch das Herz."

Die kleinen Liedchen des Kürenbergers sind von dem ganzen naiven Reiz des Volksliedes umgeben, und sein Falkenlied hat noch bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts Spuren im volkstümlichen Gesang hinterlassen.[1]) Aber wie schon das Motiv der Falkenzähmung, so verrät die ganze Lyrik Kürenbergs und seiner Genossen auf Schritt und Tritt die ritterliche Umwelt, und wie diese aus persönlichstem Erleben geborenen Lieder hinausgetragen werden in den Kreis ritterlicher Zuhörer, führt uns der Dichter selbst in der lebendigen Szene vor Augen, wo er im Burghof vor der Menge seine Lieder singt, während oben an der Zinne die Schloßherrin lauscht, durch die schöne Weise hingerissen zu glühendem Verlangen.

Ein poetisches Motiv, von dem der Kürenberger niemals Gebrauch macht, ist die Beziehung auf die Jahreszeit, die sonst bei keinem dieser alten Sänger ganz zu fehlen pflegt. Auch der Burggraf von Regensburg (MF. IV) gab dem oben mitgeteilten Wechsel diesen Hintergrund. Unter seinem Namen sind sonst nur noch zwei einstrophige Frauenliedchen überliefert, Äußerungen hingebender Unterordnung unter den geliebten und bewunderten Mann, dessen Umarmungen sie beglücken, und die Versicherung, daß sie allen Feinden ihrer Liebe zum Trotz an ihr festhalten werde. Nach Inhalt und Form der Strophen kommt von den Regensburger Burggrafen zeitlich am meisten der 1150—1181 bezeugte Friedrich, mütterlicherseits ein Enkel Markgraf Leopolds III. von Österreich, in Betracht.

---

[1]) MFV³, S. 275.

In neuen Variationen behandelt Dietmar von Eist (MF. VII) das Jahrzeitthema. Er verbindet nicht nur mit dem hübsch geschilderten Erwachen der Natur nach alter Weise die Liebeshoffnung. Der erste Frühlingsbote, ein Vöglein auf dem Gipfel der Linde, weckt ein andermal in seinem Herzen selige Erinnerungen, und ihm tritt eine alte vertraute Stätte vor die Seele, wo blühende Rosen mit den Gedanken an eine geliebte Frau unzertrennlich verknüpft sind. Oder er setzt dem Verstummen des Vogelgesangs und dem Welken des Laubes die Unwandelbarkeit seiner Liebe entgegen. Und wieder in einem anderen Liede hofft er, daß die Liebesfreuden der langen Winternächte ihm für die entschwundene Sommerpracht reichen Ersatz bieten sollen. Diesen Strophen, die der Ritter spricht, steht jedesmal auch eine Wechselstrophe der Frau gegenüber, wie denn das doppelseitige Minnelied Dietmars Lyrik beherrscht. Auch bei ihm ist die häufigste Form der Wechsel. Das Botenlied erscheint einmal in Gestalt des doppelseitigen Auftrages; ein anderesmal ist eine Botenrede einem Wechsel als dritte Strophe angehängt. Auch sonst läßt er mehrfach einem zweistrophigen Wechsel noch eine Strophe desselben Tones folgen, die eine veränderte Situation voraussetzt. Daß diese Strophe trotzdem bestimmt war mit jenen beiden zusammen vorgetragen zu werden, beweist wenigstens in einem Falle ein Refrain, der in den drei derartigen Strophen gleichmäßig wiederkehrt (MF 38, 31). Zum erstenmal begegnet uns bei Dietmar das Gesprächslied. Denn eine Gesprächsstrophe in der Kürenbergsammlung ist der Landesherrinnenstrophe in derb parodistischer Absicht erst später angehängt, so daß der Wechsel zerstört wird. Auch bei Dietmar spielt sich das Gespräch selbst in einer Strophe ab, die von zwei Wechselstrophen eingeschlossen wird. Aber es bezieht sich auf den Inhalt der ersten Strophe, die monologische Frage der Frau nach einem Mittel gegen die Liebessehnsucht, die hier von dem Liebespaar gemeinsam erörtert wird, während in der dritten der Mann einsam über die Sehnsuchtsqualen klagt, die ihm allein den Schlaf rauben, wenn alle Welt ruht (MF 32, 1).

Den ersten zusammenhängenden Dialog mit Strophe um Strophe wechselnder Rolle aber bietet Dietmars Tagelied, das älteste und ursprünglichste deutsche Beispiel für das internationale lyrisch-epische Motiv wie zwei Liebende nach genossenem Glück beim Anbruch des Tages sich trennen müssen.[1]) Die Liebende weckt in

[1]) W. de Gruyter, *Das deutsche Tagelied*. Diss. Leipz. 1887; dazu Roethe AfdA 16, 75f. G. Schläger, *Studien über das Tagelied*. Diss. Jena 1895.

Dietmars Lied den schlummernden Freund, denn schon hat sie auf dem Zweig der Linde ein Vöglein vernommen. Ungern reißt er sich aus so süßem Schlafe, aber ihrem Gebot will er folgen. Mit Tränen entläßt sie ihn: „Du reitest davon und läßt mich allein. Wann willst du wieder zu mir kommen? ach, du nimmst meine Freude mit dir.“ Die Auffassung der Situation wie ihre Ausführung im Gespräch ist von primitiver, volksliedmäßiger Einfachheit, der Stil von echt frühmittelhochdeutscher Knappheit. In drei kleinen Vierzeilern mit leichter Schlußverlängerung verläuft das Gespräch; nur eine der Zeilen, *diu frouwe begunde weinen*, ist erzählend (MF 39, 18).

Auch bei Dietmar ist die Frau meist die Sehnsüchtige, die dem Geliebten gern alles gewährt, ja, ihre Liebesgedanken äußern sich noch rückhaltloser als die seinen. Aber daneben stehen doch auch Lieder, in denen der Dichter nicht nur in der Trennung nach dem geliebten Weibe schmachtet und seufzt; er sagt auch einmal, daß er ihr untertan sei wie das Schiff dem Steuermann, nennt sie seine Herrin, spricht von seinem Dienst und der Hoffnung auf ihre Gnade, und so sehr auch der Liebesgenuß immer das Ziel seiner Wünsche bleibt, er fühlt sich durch den Umgang mit ihr gebessert und gezähmt. Das sind Gedanken, wie sie später in der romanisierenden Kunstlyrik des Frauendienstes ausgesponnen werden. Aber sie lagen auch dem deutschen Vorstellungskreise nicht fern, wo schon das Fräulein im Rudlieb darauf pocht, daß ihr Zukünftiger im Spiel ihr Diener geworden sei, der Sänger der *trûtliet* der *frouwen hôhvart* lobt und sagt, und der Held Totila in der Kaiserchronik rühmt, daß die Minne edler Frauen den Mann höfisch und kühn mache. Daß die Ergebenheitsversicherungen eines liebenden Ritters im Zeitalter der Ministerialität auch Bilder aus deren Gesichtskreis verwenden[1]), liegt zu nahe, um darin sogleich romanischen Einfluß zu sehen; schon die längst feststehende Anrede jedes verheirateten oder unverheirateten Weibes aus der höheren Gesellschaft als Herrin (*frouwe*) mußte zu solchen Übertragungen führen, sobald ein verfeinertes Empfinden und die Überwindung einer trotzigen Scheu auch den Mann drängte dem aller tieferen Liebe innewohnenden Bedürfnis der Hingabe Ausdruck zu geben. Jedenfalls aber vollzieht sich in solchen Liedern der Übergang von der alt volkstümlichen zu einer moderneren höfischen Weise. Und das gleiche können wir in den Formen der Dietmarschen Lyrik wahrnehmen. Sie gehen

[1]) Beispiele außerhalb des Minnedienstes bei Kluckhohn, ZfdA 52, 138.

von den alteinheimischen Strophenarten, überwiegend von den langzeiligen aus, aber neben die einfachsten Grundformen treten die Spielarten in reicher Entwicklung, und diese treffen teilweise mit Formen der Vagantenlyrik zusammen, so daß formale Anregungen von dieser vorhanden zu sein scheinen. So stimmt die Form jenes an erster Stelle bei Dietmar überlieferten Gesprächsliedes wesentlich mit einem lateinischen Frühlingsliede der CB überein, das inhaltlich freilich gar keine Berührung zeigt, und die von Dietmar mehrfach angewandte Gestalt der Langzeile mit vier Hebungen und stumpfem Ausgang vor, drei mit klingendem nach der Cäsur deckt sich mit dem beliebten „Vagantenverse". Die alte Bewertung klingender Ausgänge mit zwei Hebungen kommt bei Dietmar nur noch ein einziges Mal vor, sonst sind klingende und stumpfe Zeilenschlüsse sorgfältig geschieden, die Silbenzahl der Verse schon ziemlich streng geregelt, die Assonanzen beschränkt. Freilich ist ein Teil der Lieder nur in C erhalten, die, wie die Vergleichung der auch in B überlieferten zeigt, unreine Reime beseitigt, so daß man hier auf unsicherem Boden steht. Die einstrophige Grundform des Liedes ist auch noch in dem abgeschlossenen Charakter der einzelnen Strophen des doppelseitigen Minneliedes, mit Ausnahme natürlich des Tageliedes, deutlich erkennbar. Aber den Übergang zum mehrstrophigen reflektierenden Minnelied zeigt schon ein Gedicht aus drei Strophen, deren jede zwar auch als selbständiges Lied verständlich wäre, die sich aber alle um ein gemeinsames Thema, den Kummer des von der Geliebten getrennten Dichters drehen, in der Weise, daß der Schlußgedanke der ersten und zweiten Strophe im Anfang der zweiten und dritten von neuem aufgenommen wird (MF 34, 19).

Zweifel, ob diese in so mancher Hinsicht verschiedenartigen Dichtungen nicht mehreren Verfassern zuzuweisen seien, liegen nahe; aber sie haben, abgesehen von den beiden auch handschriftlich schlecht beglaubigten ältesten Frauenliedern, zu keinen irgendwie sicher gegründeten Scheidungen geführt. Die Gedichte sind auch als Ergebnisse verschiedener Entwicklungsstufen desselben Verfassers recht wohl erklärlich, und es fehlt auch weiter auseinanderliegenden nicht an verwandtschaftlichen Zügen. Allerdings verstärkt sich damit die Schwierigkeit, die Persönlichkeit des Dichters festzustellen. Urkundlich bezeugt ist ein Freiherr Dietmar von Eist, dessen Stammsitz westlich des Aistflusses im norddonauischen Oberösterreich lag. Er tritt seit 1139 in Urkunden auf und ist vor 1171 ohne Nachkommenschaft gestorben. Wäre er der Dichter, so müßte dieser

ein Zeitgenosse des Kürenbergers gewesen sein; aber dem widerspricht die Technik der weitaus meisten der unter Dietmars Namen überlieferten Gedichte. Gerade die beiden altertümlichsten sind am schlechtesten für ihn bezeugt, da nur C sie in eine Strophenreihe eingeschoben hat, die ihr sonst mit B gemeinsam ist. Herren von Eist, die vielleicht einer Nebenlinie angehörten, treten noch nach seinem Tode auf, freilich kein Dietmar, wenn nicht etwa eine späte und unrichtige Eintragung des Todesjahres 1204 für den alten Dietmar im Nekrolog des von ihm beschenkten Klosters Aldersbach in Bayern auf Verwechslung mit einem sonst unbekannten jüngeren Träger seines Namens zurückzuführen ist. Dann wäre auch an eine Vermischung von Liedern der beiden in den Minnesingerhandschriften zu denken. An der Spitze der Minnesinger, deren Tod er beklagt, nennt Heinrich von Türlin *den von Eist, den guoten Dietmâren.*

Wie aus dem österreichischen und bayrischen, so klingt uns auch aus dem schwäbischen Donaugebiet diese ritterlich volkstümliche Liebeslyrik entgegen. Unter dem Namen des Meinloh von Sevelingen, der einem in Söfflingen bei Ulm ansässigen Geschlechte von Dienstmannen der Grafen von Dillingen angehörte, sind uns 12 Lieder dieser Gattung überliefert (MF. III). Urkundlich ist ein Meinloh von Sevelingen erst im Jahre 1240 bezeugt, vielleicht ein Sohn oder Enkel des Dichters. Jedenfalls tragen die Lieder noch deutlich die Merkmale der Frühzeit. Sie sind sämtlich einstrophig, sämtlich aus paarweis gereimten unverkürzten Langzeilen gebaut, deren 6 in zwei Liedern ganz gleichförmig aneinandergereiht werden, während in den übrigen, die gleichfalls 6, nur einmal 8 solcher Reimverse umfassen, die Schlußzeile immer durch eine Doppelwaise ausgezeichnet wird. Aber die Beschränkung im Gebrauch der Assonanz und die strenge Durchführung des stumpfen Reims in allen Liedern deutet auf das Ende dieser Periode. Die 3 Frauenstrophen tragen noch durchweg den alten Charakter der unbegrenzten Hingabe mit Ausfällen auf Merker und Nebenbuhlerinnen und einigen wörtlichen Anklängen an die ältesten Lieder dieser Art. Zum Wechsel fügt sich keine von ihnen deutlich an eine der Mannesstrophen. Diese sind zum Teil mit direkter Anrede an die frouwe gerichtet und augenscheinlich als Botschaften gemeint, die Antwort erwarten. Andere preisen in dritter Person die Geliebte, wieder andere geben allgemeine Minneregeln und gehören zu jener Übergangsform vom Spruch zum Minnelied, welche bei der allgemein gehaltenen Lehre doch die An-

wendung auf das persönliche Liebesverhältnis im Auge hat, ohne sie auszusprechen.

Alle diese verschiedenen Lieder Meinlohs fügen sich ungefähr zu dem Bilde eines fortschreitenden Liebesverhältnisses, in dem der werbende Ritter sich schon mit Gedanken und Regeln des Frauendienstes vertraut zeigt und in der Geliebten auch höfische Tugenden bewundert. Freilich läuft seine Minneregel im Grunde nur auf das alte unverwüstliche Gebot der Verschwiegenheit hinaus, und wenn er einmal bemerkt, langes Werben um ein Weib könne nicht Minne heißen, man müsse die Liebe im Sturm erobern, ehe die Aufpasser etwas merken, so ist das noch das gerade Gegenteil der späteren höfischen Auffassung vom Frauendienst. So ist auch Meinloh eine Übergangsgestalt wie Dietmar.

Sichere Anhaltspunkte für eine vorbildliche Einwirkung romanischer Lyrik auf die deutsche gewinnen wir erst da, wo sie sich in bestimmten Formen der Verskunst und in Gedanken und Bildern äußert, die weder aus Kulturverwandtschaft noch aus allgemeinerer Kulturübertragung erklärbar sind. Solche Erscheinungen begegnen uns neben der älteren bodenständigen Weise des Minnegesanges zuerst in den wenigen Liedern, die unter dem Namen des Burggrafen von Rietenburg und unter dem des Kaiser Heinrich überliefert sind. Der Burggraf (MF Nr. 5) kennt nur einstrophige Lieder. Einmal verbindet er den Monolog der frouwe, welcher den Feinden ihrer Liebe heftig Trotz bietet, mit einer sanfteren Mannesstrophe verwandten Inhalts zum Wechsel. Das Jahrzeitbild wählt er zweimal als Hintergrund für Liebeshoffen und Liebeskummer des Ritters. Aber dessen Gedanken bewegen sich schon durchweg im Empfindungskreise des Frauendienstes: statt des alten genußfrohen Realismus ein bescheidenes Hoffen, Zagen und Klagen. Und dabei nun auch zum erstenmal eine Nachbildung romanischer Reimkunst: Der Abgesang nimmt die Reime, welche die Stollen überschlagend verbinden, in veränderter Stellung einfach und doppelt wieder auf und wird dann mit einem neuen Dreireim abgeschlossen, eine Häufung und Verschlingung, die der deutschen Kunst bis dahin ebenso fremd wie der provenzalischen geläufig ist. So überrascht es auch nicht, einer verbindlichen Wendung Rietenburgs, dem Gebot seiner Dame, sie zu verlassen, könne er erst nachkommen, wenn sie ihre Schönheit und Güte lasse, genau entsprechend bei einem Troubadour, dem Folquet von Marseille zu begegnen. Hat der Rietenburger ihm den Gedanken entlehnt, so muß er dies Lied zwischen 1180—1185 gedichtet

haben. Denn aus dieser Zeit stammt Folquets Lied[1]), und nur bis um 1185 war die Burggrafschaft Regensburg im Geschlechte der Herren von Rietenburg erblich, die demgemäß Burggrafen von Regensburg oder Rietenburg genannt wurden. Der letzte, Otto, war ein Stiefbruder jenes Burggrafen Friedrich, dem wir die unter dem Regensburger überlieferten älteren Lieder zuwiesen, von Burggraf Heinrich III. in zweiter Ehe mit einer Gräfin von Öttingen gezeugt. In ihm wird man den jüngeren Dichter sehen dürfen.

Unter Kaiser Heinrichs Namen stehen (MFV Nr. 8) zwei Lieder alten Stils in einfachen Variationen der alten Langzeilenstrophe, beide von der Seligkeit des Liebesgenusses erfüllt, das eine ein Wechsel, das andere eine zweistrophige Anrede der frouwe an den Geliebten aus der Situation des Tageliedes heraus: der Schmerz des Abschiedes löst sich ihr auf in die Freude an dem genossenen Glück und der dauernden Liebe. Aber an erster Stelle weisen die Handschriften dem Kaiser ein Lied zu, welches nach dem Bau der Verse, der Strophen, der Reime und nach der Durchführung eines Gedankenspiels durch vier zusammenhängende Strophen hindurch schon vollständig unter dem Einfluß der neuen, von der Provence ausgehenden Richtung steht (s. Bd. 2). Ganz unausgeglichen gehen hier die beiden Strömungen nebeneinander her, die Traditionen des Donautals und die neue westliche Kunst, wie sie der junge König bei seiner Mainzer Schwertleite im Jahre 1184 durch anwesende französische Sänger und weiter durch seine persönlichen Beziehungen zu Friedrich von Hausen kennen lernen konnte.[2])

Der Versuch Jeanroys (les Origines de la poésie lyrique en France Paris 1889), auch den ältesten Minnegesang auf französische Quellen zurückzuführen, ist mißglückt. Es gibt weder provenzalische noch nordfranzösische Lieder, die für ihn als unmittelbare Quellen irgend in Betracht kommen könnten. Die Übereinstimmungen, die Jeanroy heranzieht, sind in der romanischen Lyrik immer mit einer der deutschen fremden Umgebung verwachsen. Die Gattungen, aus denen sie herausgeholt werden, die Romanzen und Chansons a toile, die Pastourels und die Chansons de la mal mariée, finden in Deutsch-

[1]) Le troubadour Folquet de Marseille, ed Stroński. Cracovie 1910 Nr. II, 21f u. S 70*.

[2]) Ältere Versuche, die Lieder Kaiser Friedrichs II. Sohn Heinrich zuzuweisen, hat Haller, Neue Jahrb. 24, 109, mit wenigstens für das 1. Lied besseren Gründen aufgenommen. Doch sind auch für dieses nicht alle Bedenken beseitigt. Vgl. auch Salomon, ebenda S. 305.

land nichts Entsprechendes, und auch die romanischen Arten des Débat zeigen nirgends die charakteristische Gestalt des deutschen Wechsels. Die angeblichen Quellen der alten deutschen Liedchen müssen erst nach diesen zurecht geschnitten werden, und was dabei übrig bleibt, sind Motive, die spontan in der Lyrik verschiedenster Völker und Zeiten auftreten und unter verwandten sozialen Verhältnissen naturgemäß auch verwandte Formen annehmen. Gegen die Schlüsse, die Jeanroy aus französischen Liedern des 15. und 16. Jahrhunderts und ihrer Vergleichung mit älteren deutschen, italienischen und portugiesischen auf französische Grundlagen des 12. Jahrhunderts gezogen hat, ist auch von Gaston Paris Einspruch erhoben worden, der auch eine deutsche Lyrik aus ältester Zeit anerkannte.[1]) Schließlich geht Jeanroy auch von der erwiesenermaßen falschen Voraussetzung aus, daß der deutsche Minnegesang erst um 1180 einsetzte, und auch Schönbachs Datierung seines Beginns auf 1160—70, die er mit der Annahme einer italienischen Vermittelung provenzalischen Einflusses auf Österreich verbindet, ist schon mit der durch die Dichtung Heinrichs von Melk und ihres Zeugnisses für die ritterlichen trûtliet gegebenen Chronologie unvereinbar.

§ 20.

Spruchdichtung. Herger und Spervogel.

Auch die Spruchdichtung blieb zunächst mündlicher Überlieferung anheimgegeben, so besonders die Lob- und Scheltsprüche, die rein persönlichen Interessen dienten. Höchstens schien einmal dieser oder jener Sittenspruch einem geistlichen Schreiber der Aufzeichnung wert. Was von solchen Versen von Klerikern, was von Spielleuten herrührt, ist bei der allgemeinen Herrschaft der christlichen Moral im einzelnen Falle nicht festzustellen. Jedenfalls begegnen wir schon in Handschriften des 12. Jahrhunderts einzelnen Sprüchen, die nach Stil und Inhalt unter später gesammelten Sprüchen von Spielleuten ihre Entsprechungen finden (MSD XLIX u. Anm.). Das Priamel, welches verschiedene Einzelheiten in Parallelversen nebeneinander stellt, um sie zu innerer Einheit zu verbinden, begegnet uns in einfachster Grundform schon in einer Aufzeichnung

[1]) Journal des Savants 1892, S. 427f.; 1891, S. 678, Anm. 1. Auf germanische Spuren im französischen Mailied hat Wechßler im Jahresber. für roman Philol. 5, 393f. hingewiesen.

des 12. Jahrhunderts: *Tief furt truobe Und schône wîphuore, Swem dar wirt ze gâch den gerûit iz sâ.* Keime der politischen Spruchdichtung nehmen wir in gleichzeitig niedergeschriebenen Versen wahr, wie „Alle Welt ist von Grimm erfüllt. Wer dabei untätig bleibt, der mag wohl zugrunde gehen: seine Ehre muß sterben“ oder „Übermut, die Alte, reitet gewalttätig einher. Untreue trägt ihr die Fahne, Habgier schweift hinaus, den armen Waisen zu schaden. Schrecken herrscht überall in den Landen“ — Züge eines Bildes, das in einem der ersten Reichssprüche Walthers von der Vogelweide ähnlich wiederkehrt. Die Form solcher Sprüche ist dieselbe, die wir als eine Grundlage der einheimischen Liedstrophe erkannten: vierhebige Reimpaare mit oder ohne Schlußverlängerung; zwei oder drei verbinden sich in den gegebenen Beispielen zur Strophe.

Auf diesen Typus geht auch das Strophenschema der ältesten Spruchsammlung zurück, die in die großen Liederhandschriften aufgenommen ist (MF 25, 13—30, 33): Drei kurzzeilige Reimpaare mit Erweiterung der letzten Zeile zu 5 Hebungen bei klingendem Ausgang und vorgelegter Weise, wie in der Schlußzeile der Gudrunstrophe. Während also für das dritte Reimpaar der klingende Ausgang feststeht, herrscht in den beiden ersten noch die alte Freiheit, an Stelle der vier Hebungen mit stumpfem auch drei mit klingendem Reim treten zu lassen. Die 28 Strophen dieses Tones, die auch noch manche Unreinheit des Reimes aufweisen, folgen in den Handschriften auf Strophen eines verwandten Tones von unverkennbar jüngerer Technik (MF 20, 1—25, 12), denen als gemeinsame Überschrift der beiden Strophensammlungen der Name Spervogel (MFV Nr. 6) vorangesetzt ist. Während dieser für den Verfasser der Strophen des jüngeren Tones durch eine besondere Bezugnahme in einer von ihnen gut verbürgt ist, kann man ihn für die des älteren nicht in Anspruch nehmen. Diese sind, wie ihr Inhalt zeigt, von einem alten Spielmann verfaßt, der nicht noch später zu einer soviel jüngeren Technik übergehen konnte. Wenn er einmal klagt *mich müet daz alter sêre, wan es Hergêre alle sîne kraft benam,* so hat er sich dabei augenscheinlich selbst in dritter Person genannt, und wir dürfen die Strophen des alten Tones einem Herger zuschreiben. Die persönlichen Angelegenheiten des auf Herrengunst angewiesenen Fahrenden treten stark hervor. Er widmet einer Reihe von Gönnern einen Nachruf, der sie auf eine Stufe mit den Vorbildern der Freigebigkeit in der deutschen Heldensage setzt, Frute von Dänemark und Rüdiger von Bechelaren. Unter den Namen jener verstorbenen Kunst-

beschützer begegnet Walther von Husen, der bei Worms begüterte Vater des Minnesängers Friedrich. Daß er im Jahre 1173 zum letztenmal urkundlich bezeugt ist, gibt den einzigen bestimmteren Anhaltspunkt für die Datierung dieser Sprüche. Ein Heinrich von Staufen, den er mit ihm zusammen beklagt, führt in den Kreis der Burggrafen von Regensburg; vielleicht ist sogar der Vater des Dichters gemeint, der auch gelegentlich von Staufen genannt wird und 1174—77 starb. So liegt es nahe, einen Gebehart, den Herger mit einem seiner Kunstgenossen, Kerling, zusammen erwähnt, einem Spielmann Gebehart gleichzusetzen, der um dieselbe Zeit in und bei Regensburg als Zeuge auftritt, einmal zusammen mit Ministerialen des Burggrafen Heinrich. Und an die Verbindung der Burggrafen mit den Öttingern durch Heinrichs III. zweite Heirat (s. o. S. 155) mag man sich erinnern, wenn Herger rühmt, daß Burg Steinsberg (bei Sinsheim), die unter dem verstorbenen Wernhart ein Hort der Freigebigkeit gewesen, nun im Stamm der edlen Öttinger einen Erben erhalten habe, der ihm seinen Namen nicht verderben werde. In einer Anrede an seine Söhne, welche diesen vier Gönnerstrophen vorausgeht, äußert er die Hoffnung, daß sie sich durchschlagen werden, obwohl er ihnen weder Lehen noch Eigen zu geben habe. Aber eine andere Spruchgruppe ist von trüben Gedanken über das Los des heimatlosen Fahrenden beherrscht. Vom Alter bedrückt, bei Hofe nicht mehr gewünscht, beklagt er, daß er nicht rechtzeitig in der Jugend daran gedacht habe sich selbst sein Haus zu gründen, denn: „weißt du wie der Igel sprach? gar gut ist eigen Gemach“.

Wie er hier auf eine Fabel anspielt, in der der Igel mit diesen Worten in seinem Baumloch verschwindet, als ihn der Fuchs in seinen schönen Bau einlädt, so trägt er in drei anderen Sprüchen jene oben (S. 131) erwähnten drei Wolfsfabeln in denkbar knappster Fassung vor und überläßt es dem Zuhörer, die Moral zu erraten. Es ist das jene verhüllte, mehr andeutende als aussprechende Art der ältesten Lyrik, die wie beim Kürenberger den Hörer zur Ergänzung des Vernommenen aus eigenem Empfinden und Denken anregt. In anderen Fällen umkleidet er persönliche und allgemeine Erfahrungen und Ermahnungen mit parabelhaften Bildchen aus dem Leben. Seine wenigen Sittensprüche sind von ernster und frommer Moral. Der Mann, der ein gutes Weib hat und zu einer andern geht, vergleicht sich dem Schwein, das den reinen Quell verschmäht, um sich in den trüben Pfuhl zu legen. Die Ehre ist das vollberechtigte Ideal weltlichen Lebens, aber man darf darüber die Sorge für das Heil der Seele nicht ver-

nachlässigen. Beim Gottesdienst kommt es ihm vor allem auf die Gesinnung im Geiste der Bergpredigt an: „Wer gern zur Kirche geht und ohne Haß da steht, dem wird zuletzt die Gemeinschaft der Engel gegeben“. Jene Hauptthemen der christlichen Heilslehre, welche die geistlichen Dichter immer wieder ausspannen und mit theologischer Gelehrsamkeit verbrämten, Christi Geburt, Opfertod, Höllenfahrt und Auferstehung, die Himmelsfreuden, Höllenschrecken und die Sündenklage, alles das bringt Herger in 6 einzelnen Strophen voll schlichter Frömmigkeit in epigrammatischer Knappheit zu wirksamem Ausdruck. Eindrucksvoller als alle theologische und mineralogische Mystik und Allegorie, mit der der Dichter des himmlischen Jerusalem der Vorliebe für den deutschen Heldengesang zu Leibe ging, war gewiß der fromme Volksmärchenton, in dem Herger denselben biblischen Stoff vortrug: „Im Himmelreich steht ein Haus, ein goldner Weg geht hinein; die Säulen sind marmorn, die ziert unser Herr mit edeln Steinen; da kommt niemand hinein, er sei denn ganz rein von allen Sünden.“ Hergers religiöse Sprüche zeigen uns, wie tief die kirchliche Lehre ins deutsche Volkstum eingedrungen war, um sich in volkstümliche Frömmigkeit umzusetzen. Die Handschriften konnten die Sammlung seiner Gedichte nicht schöner abschließen als mit seinem inbrünstigen Lob des Allmächtigen: „Wurzeln des Waldes, Körnlein des Goldes und alle Abgründe die sind dir kund o Herr, die stehn in deiner Hand. Das ganze Himmlische Heer könnte dich nicht ausloben bis zu Ende.“

Spervogels Dichtungen tragen einen anderen Charakter. Der religiöse Spruch, die Fabel, das Gönnerlob fehlen ihnen ganz. Statt dessen pflegt er das bei Herger nicht vertretene Priamel mit besonderer Vorliebe und wie spätere Dichter schon mit reichlicher Häufung der Parallelen. Ihn beschäftigen besonders die sozialen Verhältnisse. Auf- und Absteigen eines edlen Geschlechtes, die Beziehungen zwischen Herr und Dienstmann, Wirt und Gast, zwischen Ehegatten, Verwandten, Freunden und Nachbarn. Die Klage des Spielmanns über ausbleibenden Lohn und schlechte Zeiten fehlt nicht ganz, aber Herger hat mit dem Leben abgeschlossen, Spervogel hofft noch alles von der Zukunft. Man soll sich mit jedem Mißgeschick abfinden, denn „heute mein, morgen dein,“ „wer andern eine Grube gräbt fällt selbst hinein“, „wer mich jetzt als einen Habenichts schlecht behandelt, dem wird's von mir nicht anders ergehen, wenn ich erst wohlversorgt sein werde. Der Rhein ist auch erst aus kleinen Bächlein ein großer Strom geworden“. Damit tröstet er sich

selbst, und so ermutigt er auch nach einer verlorenen Schlacht die „stolzen Helden“ mit den Sprüchen „kein Unglück ist so groß, daß nicht etwas Heilsames dabei wäre“, „auf Schaden mag Nutzen folgen“; so sollen sie es denn unverzagt ein andermal besser versuchen. Es ist ein bunteres Bild des Lebens, das sich uns in Spervogels Sprüchen, namentlich in den vielen Parallelsätzen seiner Priameln auftut, aus mannigfachen Einzelbeobachtungen und eigenen Erfahrungen wie aus überlieferter Volksweisheit zusammengesetzt. Er berührt sich gelegentlich mit Freidanks Bescheidenheit, so auch in der fortgeschrittenen Anschauung, daß der rechte Adel in geistigen Eigenschaften bestehe. Seine Sprüche noch in die frühmittelhochdeutsche Zeit zu rücken, bieten weder der Inhalt noch ihre Form einen entscheidenden Grund.

Zweiter Abschnitt.

Die mittelhochdeutsche Blütezeit.
(Von 1180 bis um 1300.)

§ 22.

Der Ritterstand; seine Ethik, seine Kultur und Dichtung.

Unter Barbarossas ruhmreicher Erneuerung der Traditionen Karls des Großen und des altrömischen Kaisertums bildete sich ein starkes deutsches Nationalgefühl mit weitem Gesichtskreise und eine selbstbewußte, weltbejahende Lebenskultur des führenden weltlichen Standes. Schon seit den Ungarkriegen der sächsischen Könige war die vorwiegende Bedeutung der Reiterscharen für die Kriegführung mehr und mehr zutage getreten. In den Kämpfen, die unter Heinrich IV. Deutschland durchtobt, hatten sich vollends die Panzerreiter als die ausschlaggebende Truppe bewährt. Die Fürsten und großen Grundherren, auch die Bischofskirchen, Stifte und Klöster mit ihrem gewaltigen Grundbesitz hatten, um die nötige Zahl völlig gewappneter und waffengeübter Reiter jederzeit zu Schutz und Trutz aufbieten zu können, an ihre Eigenleute statt des Unterhaltes vielfach Landstücke als Dienstlehen vergeben gegen die Verpflichtung, daß sie mit den nötigen Knechten ihnen allezeit zu ritterlichem Kriegsdienste bereit ständen, wie sie anderseits auch zum Hof- und Verwaltungsdienst herangezogen werden konnten. Schon durch diese Belehnung wurde die persönliche Unfreiheit solcher ritterlichen

Eigenleute weniger fühlbar. Der Verkehr bei Hofe, die vielen persönlichen Berührungen mit ihren Herren, vor allem die hohe Bedeutung ihres ritterlichen Kriegsdienstes öffnete ihnen die Wege zu Ehre und Ansehen. In den italienischen Feldzügen der Hohenstaufen und ihren Kreuzzügen, in denen diese Dienstmannen oder Ministerialen neben den freien Herren und Vasallen in derselben Bewaffnung und nach denselben Regeln der Kunst kämpften, konnten sie sich besonders bewähren. Friedrich I. und Heinrich VI. stützten sich wesentlich auf ihre schwäbischen und die mit Reichsgut belehnten Dienstmannen und zogen Ministeriale auch zu wichtigen Reichsämtern heran. Friedrich trug Sorge dafür, daß dem Ritterstande ungeeignete Elemente fern blieben; Priestersöhne und Bauernsöhne wurden ausgeschlossen. Die Mittel zur ritterlichen Lebensführung, ritterliches Leben schon der Eltern sollten für die Aufnahme in den Stand nachgewiesen werden; um so mehr hob sich sein Ansehen. Aus so verschiedenen Gliedern er sich auch in seinen Abstufungen vom Fürsten und Grafen bis zum ritterlichen Eigenmann zusammensetzte, so groß auch die Unterschiede zwischen ihnen nach Geburt und Besitz blieben, der ritterliche Waffendienst schlang doch ein gemeinsames Band um alle, schloß sie zu einer großen Gesellschaft zusammen, die sich nach Lebensanschauung und Lebensführung von den Klerikern wie von den Bauern und Gewerbetreibenden scharf unterschied. Die Schwertleite, die feierliche Umgürtung mit dem Ritterschwert wurde für Königssöhne wie für Dienstmannen der gleiche bedeutsame Akt der Aufnahme in den Ritterstand, und welches Gewicht Friedrich Barbarossa dieser feierlichen Handlung beilegte, zeigt das großartige Mainzer Pfingstfest vom Jahre 1184, zu dem er aus allen Ländern des Reiches und darüber hinaus Fürsten und Ritter vereinigte, um mit allem Glanz einer festfrohen Zeit die Schwertleite seiner beiden Söhne Heinrich und Friedrich zu begehen.

Von den drei begehrenswertesten Lebenszielen des mittelalterlichen Menschen, Gut, Ehre und Gottes Huld, bildet die Ehre den gemeinsamen Mittelpunkt der ritterlichen Standesanschauungen. Sie betrifft ebenso die ehrenhafte Gesinnung wie das äußere Ansehen. In ihrem Dienst und nach ihren Gesetzen führt der Ritter die Waffe im Übungsspiel wie im Ernstkampf, in ihrem Dienst aber steht auch der Aufwand seiner Lebenshaltung. Mögen Kaufleute und Bauern nach dem Gut um des Gutes willen trachten, der Ritter soll es in den Dienst der Ehre stellen. Die Fürsten und Herren sollen es zu glänzender Hofhaltung und zu reichlicher Ausstattung und Begabung

ihrer Dienstmannen verwenden, so wird durch das Gut ebenso der Geber wie der Empfänger geehrt; aber auch der Dienstmann darf es nicht sparen zu ansehnlicher ritterlicher Lebensführung. Wer nach dieser inneren und äußeren Ehre erfolgreich strebt, sie erwirbt, sie betätigt, ist von einem frohen Selbstgefühl dem *hôhen muot* erfüllt, der zum rechten Ritter gehört. Das sind nun freilich Grundsätze, die der kirchlichen Entsagungsmoral geradezu zuwiderlaufen. Gerade gegen diese Ehre eiferte Hartmann in seiner Rede vom Glauben in einem besonderen Abschnitt, der uns das glänzende Leben eines hohen ritterlichen Herren vorführt, seine ganze prächtige Waffenrüstung, seine Umgebung von Dienstmannen und Knechten, den reichen Schmuck seiner Wohnung, seine Tafelfreuden. „Ein Wort heißt Ehre, das erkaufen viele gar teuer: sie verlieren dafür Leib und Seele. Und vollends seelenverderbend ist der *hôhe muot. Der muot, der sich hôhe erhuob,* hebt sich zum Übermut, zu der Todsünde Superbia. Und doch gilt auch nach ritterlicher Moral neben der Ehre und dem ihr dienstbaren Gut Gottes Huld als unerläßliches Lebensziel, ja als *der zweier übergulde,* wie Walther von der Vogelweide singt. Die Frage, wie sich das vereinigen läßt, beschäftigt immer wieder das Gewissen. Herger begnügte sich mit der Lehre: *ein man sol haben êre und sol iedoch der sêle underwîlen wesen guot, daz in dehein sîn übermuot verleite alze verre;* und dieses zwischendurch für das Heil der Seele Sorgen besteht ihm darin, daß man dem Gottesdienst gern und ohne Haßgedanken beiwohnt. Mit solchem im Grunde unausgeglichenen Nebeneinander suchten sich die meisten abzufinden. Aber es gab auch einen Weg, auf dem der Ritter sich beides, Ehre und Gottes Huld zugleich erringen konnte, die Kirche selbst hatte ihn gezeigt. In den Kreuzzügen konnte er sich durch sein Schwert die Himmelskrone erstreiten, so gut wie Pfaffen und Büßer durch alle frommen Übungen; das Heldentum des Kreuzfahrers *giltet beidiu teil, der werlde lop, der sêle heil.* So erhielt das Rittertum durch die Kreuzzüge seine höchste Weihe, die auch dem geistlichen Stande gegenüber das ritterliche Standesbewußtsein mächtig heben mußte, und im christlichen Ritter konnte sich das Ideal edelsten Mannestums verkörpern.

Mit solcher idealen Bereicherung und Vertiefung der Auffassung vom Rittertum ging eine Idealisierung seines Verhältnisses zum Weibe Hand in Hand. Zum ritterlichen Werben um Ehre gehört auch das Werben um Frauengunst. Sich durch Heldentaten das angesehenste und begehrenswerteste Weib zu erkämpfen, war ja ein

Ziel, das schon die alte Heldendichtung verherrlichte; auch im ritterlichen Kampfspiel war dem Ehrgeiz Gelegenheit geboten sich im Wettbewerb Wertschätzung und Huld zuschauender vornehmer Frauen zu erringen. Und wie alle *êre*, so erfüllt auch der Liebeserfolg den Ritter mit jenem frohen Selbstgefühl, dem *hôhen muot*. Mit der fortschreitenden Entwickelung eines bewußteren und empfindsameren seelischen Lebens, wie sie durch die tiefer dringenden Wirkungen des Christentums gegeben war, wurde auch die Beziehung zwischen Mann und Weib über sinnliches Begehren und Ehrgeiz hinaus seelisch gesteigert und bereichert; man warb auch um die Seele der Frau, und indem man deren zarteres und sittlich gebundeneres Wesen höher einschätzen lernte, fühlte man sich selbst durch solches Werben gezähmt und veredelt. So gewinnt man durch die Liebe zu einer edlen Frau und durch deren Huld an äußerem Ansehen wie an innerem Werte. Beides vereinigt sich in dem Begriff der *werdekeit*, in dem sich die *êre* und damit das Hauptziel ritterlichen Strebens noch mehr verinnerlicht. Die *werdekeit* umfaßt das ritterliche Ideal der Persönlichkeit im Unterschiede von der einseitig auf das Jenseits orientierten Seelenpflege der Kirche.

Den Mittelpunkt ritterlichen Lebens und Treibens bilden im Frieden die Hofhaltungen der Fürsten und Edeln. Hier vor allem konnte auch die Frau die Reize ihrer Erscheinung wie ihres Wesens entfalten und als Pflegerin einer heiteren geselligen Kultur ihren Einfluß betätigen. Hier galt es die Ritter durch zierliche Anmut zu fesseln und doch wieder ihre Leidenschaft durch Mäßigung und Besonnenheit in Schranken zu halten. Vom Ritter aber wurde nicht mehr Mut und Kriegstüchtigkeit allein, sondern auch ein gefälliges Äußere, Feinheit und Anstand der Bewegungen beim Waffenspiele wie in der Gesellschaft verlangt und ganz besonders ein gewandtes und achtungsvolles Benehmen im Verkehr mit den Frauen. Der Ritter hat nicht nur die eigene Ehre, sondern auch die Ehre der Frauen mit der Zunge wie mit dem Schwerte zu wahren; und sowohl indem er sie schützt als indem er um ihre Gunst wirbt, fühlt er sich als ihr ritterlicher Dienstmann, dem als solchem auch der Lohn, ihre Huld zusteht. So gesellt sich zum Gottesdienst und Herrendienst des Ritters auch der Frauendienst, und alle drei Verhältnisse werden durch Vorstellungen und Ausdrucksformeln des Lehnwesens beherrscht. Die maßgebende Bedeutung der Höfe für die Entwicklung dieser gesellschaftlichen Kultur findet in deren Bezeichnung als *hövescheit* ihren sprechenden Ausdruck. Durch und

durch aristokratisch, fühlt sich diese Kultur in stolzem und schroffem Gegensatz zum bäurischen Wesen, der *dörperîe.* Und auch den Klerikern, die gern auf die Laien als „dumme Bestien" herabschauen, wird es zu Gemüte geführt, daß auf jenem Gebiet allein die Ritterschaft maßgebend ist. In den Tegernseer Briefen schreibt das Fräulein ihrem geliebten Kleriker auf seine eifersüchtige Anfeindung der Ritter: *Ipsi sunt per quos reguntur jura curialitatis* (der hövescheit) *Ipsi sunt fons et origo totius honestatis* (aller êre). In ihrer äußeren Erscheinung ist die *hövescheit* das gute Benehmen, der gefällige Anstand; ihre sittliche Grundlage aber ist die Selbstzucht, die Bändigung der Triebe zu verständigem Maßhalten. So ist auch *diu mâze* ein höfisches Lebensideal. Wie in jenem Tegernseer Briefe die *hövescheit* neben der *êre* steht, so hängt die *mâze* eng mit der *werdekeit* zusammen; sie ist, wie Walther von der Vogelweide singt, *aller werdekeit ein füegærinne.*

Natürlich ist das Verhältnis zu diesen Standesregeln und Standesidealen individuell sehr verschieden: wo tiefere Naturen ernste sittliche Ziele sehen, handelt es sich für oberflächliche nur um gesellschaftlichen Schliff; für alle aber ist gleichmäßig bindend eine formale gesellschaftliche Kultur von einem ausgesprochen höfisch-ritterlichem Gepräge, das im geselligen Leben bis auf heute seine Spuren hinterlassen hat. Ausdrücke wie „höflich", „ritterlich" in ihrer besonderen Begriffsfärbung, die gesellschaftliche Bevorzugung der Damen, die Anrede „gnädige Frau" zeigen, abgesehen von Erscheinungen der Hofzeremoniells und gewissen Begriffen und Gebräuchen des Offizierstandes, wie feste und breite Wurzeln die Traditionen jener Zeit getrieben haben. Auf die Ausgestaltung dieser höfisch ritterlichen Kultur gewannen nun die Franzosen als Meister der Geselligkeit und gefälliger glänzender Lebensformen in Deutschland wie in ganz Westeuropa einen entscheidenden Einfluß. Die ritterlichen Waffenspiele *turnei, buhurt, vesperîe,* das Lanzenrennen im Zweikampf, die *tjoste,* die Rüstung des Ritters, der *harnasch* und einzelne Teile derselben, Kleidung und Speise der höfischen Gesellschaft zeigen schon in der Aufnahme der fremden Benennungen, wie mit dem Ausgang des 12. Jahrhunderts die französische Mode ihren Einzug in Deutschland hielt. Eine Menge anderer Fremdwörter aus dem Gebiete des höfischen Lebens schließt sich an. Nicht Wenige hielten es für feiner, französische Ausdrücke statt der gleichbedeutenden deutschen anzuwenden, ja man fügte sogar an deutsche Wörter französische Endungen, und so nahmen in der höfischen Sprache

dieses Zeitalters die noch heute lebendigen Sippen der Wörter auf *îe* (nhd. *ei*) und auf *ieren* ihren Ursprung; so wurden nach Wörtern wie *vesperîe* auch solche wie *dörperîe, jägerîe, vischerîe,* nach solchen wie *buhurdieren* auch solche wie *hofieren, halbieren, stolzieren* geformt, die zahllose weitere Bildungen nach sich zogen. Die französischen Einflüssen am ersten zugänglichen niederfränkischen Gebiete vermittelten besonders die Kulturübertragung; die flämischen Ritter galten als Vorbilder höfischer Sitte, und so wurden manche Wörter aus deren Bereich wie das später zu Tölpel entwickelte *dörper* statt *dörfer, wâpen* neben *wâfen, ors* neben *ros,* vielleicht auch die Vokalkürzung in *riter* als Standesbezeichnung, von dorther in die hochdeutsche Hofsprache aufgenommen. Die internationalen Beziehungen der Ritterschaft wurden natürlich besonders durch die Kreuzzüge begünstigt. Hier, wo man für das gemeinsame hohe Ziel kämpfte, konnte sich leicht ein über die Volksgrenze hinausreichendes gemeinsames Standesbewußtsein und eine Vereinheitlichung der Standessitten vollziehen. Und die führende Rolle der flandrischen und französischen Ritterschaft im ersten Kreuzzuge ist dabei nicht ohne Bedeutung. In gewissem Sinne kann man von einem internationalen Charakter des Ritterstandes wie des Priesterstandes im Mittelalter sprechen, nur darf man dabei über dem Gemeinsamen die nationalen Verschiedenheiten im Ritterwesen nicht übersehen und nicht, wie es vielfach geschieht, die französischen Gebräuche ohne weiteres verallgemeinern. Schon eine Handlung von so grundlegender Bedeutung wie die feierliche Aufnahme in den Stand vollzog sich in Deutschland in wesentlich anderen Formen als in Frankreich; der französische Ritterschlag, die *colée,* ist während der ganzen Blütezeit des Rittertums den Deutschen fremd geblieben, und es ist grundfalsch, für diese Zeit die Handlung der deutschen Schwertleite mit jenem Namen zu belegen.[1])

Die aufsteigende Entwicklung des Ritterstandes und der höfischen Geselligkeit unter starkem Einfluß der französischen Formkultur gibt nun auch der mittelhochdeutschen Dichtung der Blütezeit ihre besondere Richtung. Das Bedürfnis nach einer poetischen Gestaltung der ritterlichen Standesideale und nach einer Verfeinerung der

---

[1]) Vgl. meine Bemerkung ZfdPh 26, 406f. u. Roth v. Schreckenstein, *Ritterwürde und Ritterstand* 1886, S. 241f, Kluckhohn, *Ministerialität in Südostdeutschland,* S. 140 Anm. 2 und ZfdA 52, 137. So beseitigt auch Gottfried v. Straßburg aus Tristans Schwertleite den Ritterschlag der französischen Quelle.

Formen geselliger Unterhaltung bildet ihren Lebensboden. Sie ist eine Fortsetzung des Romans und der Lyrik der Frühzeit. Ihre epischen Stoffe gehören den Kreisen an, die den Deutschen zum guten Teil schon durch französische Dichtungen wie Alexander, Roland, Floris, Tristan erschlossen waren. Das Neue ist nicht nur, daß solche Stoffe jetzt in wachsender Fülle die Literatur beherrschen, sondern vor allem die Art und Weise, wie sie künstlerisch gestaltet werden. Das Innenleben nimmt ein gesteigertes Interesse in Anspruch; in der Beobachtung und Zergliederung seelischer Vorgänge wetteifern Epos und Lyrik. Dialektische und rhetorische Kunstmittel werden in reflektierenden Ausführungen des Dichters wie im Monolog, im Dialog, in stilistischen Arabesken der Schilderung und Erzählung in reichem Maße angewendet. An Stelle der einfachen Sachlichkeit der alten Dichtungsweise tritt eine stark persönliche Darstellung in geschmücktem Stil. Formensinn und Formenfreude kommen auch der äußeren Gestalt der Dichtung zustatten. Regelmäßige Verse von gefälliger Rhythmik, strenge Reinheit des Reimes, Verbindung auch des Reims mit stilistischen Künsten werden in der höfischen Epik üblich; in der Lyrik treten die mannigfachsten Reimhäufungen und Reimverschlingungen und Strophenformen von unübersehbarer Vielfältigkeit und immer künstlicherer Gliederung hinzu. Die metrische Reform war die greifbarste Neuerung, sie wurde auch von den Dichtern selbst am deutlichsten als solche empfunden und ähnlich wie später Opitz' Regel als Maßstab betrachtet, an dem auch die Dichtung der Vergangenheit gemessen wurde. So sahen wir, daß so gut wie keines der frühmittelhochdeutschen Epen dem Schicksal entging, in der Blütezeit entweder einer Vers- und Reimbesserung unterzogen oder auch durch eine ganz neue Bearbeitung des Stoffes nach den Regeln der neuen Technik ersetzt zu werden. Und doch war diese Neuerung im Grunde nur eine folgerechte Fortentwicklung des Alten. Denn schon in der geistlichen Dichtung der Frühzeit konnten wir ein mehr oder minder gleichmäßiges Fortschreiten zu reineren Formen feststellen. Von dem ernsten und erfolgreichen Bemühen des Pilatusdichters um die geschmeidige Form und vom Stil der Wernherschen Maria bis zum rein höfischen Kunststil war nur ein kleiner Schritt. Durch den Einfluß des Christentums war schon die Richtung auf das Seelische, durch den der internationalen lateinischen Literatur und Schulbildung war schon der gemeinsame Boden für die Entwicklung rhetorischer und stilistischer Kunstformen auch in den Nationalsprachen gegeben. Die beiden Dichter,

welche für den neuen höfischen Stil maßgebende Vorbilder wurden, Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue, waren in der geistlichen Lateinschule gebildet und haben neben ihren Minneliedern und Ritterromanen auch Legenden verfaßt. Überall kam also der französischen Einwirkung die einheimische Entwicklung entgegen, und das Heimische blieb stark genug, um auch das Fremde neu zu gestalten. Wohl strömen aus Frankreich, dem großen Sammelbecken der Erzählungsstoffe des Mittelalters, auch der mittelhochdeutschen Kunstepik die wichtigsten Quellen zu, aber bloße Übersetzungen sind die deutschen Bearbeitungen doch niemals; sie geben bei allen Anregungen, die sie auch in der Formpflege von den Franzosen empfangen, doch dem Überlieferten ein eigenes Gepräge; natürlich mit individuell sehr verschiedenem Wollen und Können. Im allgemeinen sehen die Franzosen die Personen und ihre Handlungen mehr wie sie sind, die Deutschen mehr wie sie sein sollen; jene stehen ihnen kühler, diese mit stärkerem persönlichen Herzensanteil gegenüber. Die Deutschen verweilen noch mehr beim Seelischen und Sittlichen, sie ziehen den Realismus der Franzosen ins Idealistische, das Naive ins Sentimentale. Eine genauere Feststellung des Verhältnisses zwischen Original und Bearbeitung ist nicht überall möglich. In einzelnen Fällen bleibt es zweifelhaft, ob zahlreiche und starke Abweichungen des deutschen Gedichtes von dem überlieferten französischen auf eine verlorene französische Fassung zurückzuführen oder dem Deutschen zuzuweisen sind. Schon die freie Art, in der die frühmittelhochdeutschen Dichter mit ihren lateinischen und französischen Quellen umzugehen pflegen, gebietet mit der Annahme und vollends mit der Rekonstruktion verlorener, genau entsprechender Vorlagen für die mittelhochdeutschen Epen der Blütezeit recht vorsichtig zu sein. Die deutschen Dichter waren zu einem nicht geringen Teil gar nicht in der Lage, französische Handschriften selbst zu lesen und zu übersetzen, sie mußten sich ihren Inhalt durch andere mitteilen oder nacherzählen lassen und konnten dabei, wie schon Eilhart von Oberge, auch von verschiedenen Fassungen hören. Auch in freier, mündlicher Überlieferung wurden Erzählungsstoffe mannigfachster Art heimischen und fremden Ursprunges verbreitet, nicht nur Fabeln, Märchen, Sagen, Schwänke, Novellen, sondern auch Stoffe aus der epischen Literatur, die Artussage nicht ausgeschlossen[1]).

[1]) Der Spielmann Morolf erzählt seinen Wächtern abends *fremde mære* bis sie schläfrig werden (Mor. 278). Ebenso *pflac* Tristan, der Lieder- und Leichsänger, *schœner mære* und unterhielt damit den Truchseß im Bett vorm Ein-

während andererseits literarisch gebildeten Bearbeitern französischer Dichtungen aus fremdsprachiger wie deutscher Lektüre mancherlei Nebenquellen zufließen konnten. Wir müssen annehmen, daß dem ritterlichen Epiker so gut wie dem Kleriker und dem Spielmann in den meisten Fällen Stoff- und Motivkenntnisse zur Verfügung standen, die über den Gegenstand seiner jeweiligen Dichtung erheblich hinausgingen. Wie sie, so machen auch einzelne Lyriker gerne von solchen Kenntnissen Gebrauch, wenn auch nur in gelegentlichen Anspielungen. Spätere Epiker bauen sich aus derartigem Material auch ihre eigenen Dichtungen auf und fingieren um der Modeansprüche willen französische Quellen.

Bei alledem sind es doch französische Romane, die der höfischen Epik in Deutschland die Richtung, meist auch den Inhalt geben. Dagegen ist in der lyrischen Dichtung der unmittelbare Anschluß an ein bestimmtes französisches Original sehr selten und fast nur im Anfang der Blütezeit nachzuweisen. Ja selbst dann pflegt er sich nur auf eine einzelne Strophe, nicht auf ein ganzes Lied zu erstrecken, oder er beschränkt sich auf die Übernahme der äußeren Form, oder der inneren Struktur, oder einzelner Gedanken und Bilder. Fremdwörter und ganze französische Wendungen sind, von dem Limburger Veldeke und späterem parodistischem Gebrauch abgesehen, im deutschen Minnegesang ebenso selten wie sie in der Epik häufig sind. Dafür zeigen Versbau, Reim und Strophenbildung der Lyrik stärkeren Einfluß der romanischen Formen als die Reimverse des Epos. Während diese sich erst sehr allmählich und auf dem Wege selbständiger Entwicklung der festen Silbenzahl und dem gleichmäßig alternierenden Rhythmus des französischen Verses auf Kosten der natürlichen Betonung nähern, ist diese Erscheinung in der Lyrik so alt wie der romanische Einfluß überhaupt und dieser zeigt sich hier

---

schlafen (Trist. 13481ff.). Im Wigalois pflegt man sich auf der Reise *mit manigem guoten mære* im Einherreiten die Zeit zu vertreiben (2283f., 2638f. u. ö.). Tristan und Isolt unterhalten sich in der Wildnis durch die *senemære* von Phyllis, Canace, Biblis und Dido (Trist. 17188ff.). Erzählungen aus der Artussage bezeugt die Anekdote des Caesarius v. Heisterbach (Dial. mirac. 4, 36) von dem Abt, der seine Mönche aus ihrem Predigtschlaf weckt, indem er anfängt von König Artus zu erzählen. Der deutsche Bruder Heinrich, ehemals Lektor des Predigerordens in Köln, erzählte nach einer Angabe im Bienenbuch des Thomas v. Cantimpré (geb. 1201, gest. 1263) eine dem Iwein 581ff. (Lanzelet 3889ff.) ähnliche Geschichte von dem Wunderbrunnen in der Bretagne, wie sie Thomas anderseits auch vor 40 Jahren von seinem Vater, einem Ritter im Dienst König Richards von England, gehört hat.

zugleich in Reimhäufung und in neuen besonderen Vers- und Strophengattungen. Freilich konnten Berührungen der deutschen Lyrik mit der lateinischen in derselben Richtung wirken, aber die Beispiele für direkte Nachbildung romanischer Vorbilder und die engen Beziehungen des höfischen Minnegesanges in Deutschland mit dem Vorstellungskreis und der Ausdrucksweise der provenzalisch französischen Lyrik gegenüber der wesentlich anders gearteten lateinischen deuten auch für jene Beeinflussung der lyrischen Formen immerhin in erster Linie auf die westlichen Nachbarn.

In der Provence hatte sich seit dem Ende des 11. Jahrhunderts ein ritterlicher Minnegesang ausgebildet, der die Huldigungen des Troubadours an die Dame durch mehrstrophige Kanzonen von kunstvollen Strophen und Weisen in geistreichem Gedankenspiel hinspann und mit der Dialektik und Disputierkunst der aufblühenden Scholastik die Ideen des Frauendienstes im Wortstreit der Tenzonen erörterte. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts findet diese höfische Reflexionslyrik auch in Nordfrankreich Eingang. Am Hofe Eleonorens von Poitiers, Gattin der Könige Ludwig von Frankreich und Heinrich von England, Enkelin des ältesten Troubadours Wilhelm von Poitiers und Aquitanien, sang auch Bernhard von Ventadorn seine provenzalischen Kanzonen, und in Troyes wurde der Hof ihrer Tochter, Gräfin Marie von Champagne, ein Mittelpunkt der Liebesdichtung und der Liebestheorie provenzalischer Richtung. Christian von Troyes, der seinen Lanzelot im Sinne provenzalischer Auffassung des Frauendienstes und im Auftrage Mariens dichtete, sang auch wohl als Erster französische Lieder in Stil und Geist der provenzalischen Kanzone. Als Autorität in Minnefragen gibt Marie selbst ein ausführliches Gutachten ab, welches der nordfranzösische Kaplan Andreas seinem lateinischen *tractatus de amore* einverleibt hat, einer aus dem Geiste der provenzalischen Tenzonen geborenen und mit den Mitteln echt gallischen dialektisch-rhetorischen Blendwerks ausgeführten Kasüistik und Theorie der Minne. In Deutschland haben provenzalische Troubadours erst nachdem ihre Kunst nach Nordfrankreich gedrungen war, und erst gleichzeitig mit ihren französischen Nachahmern Eingang gefunden. Was beide dem deutschen Minnegesang an neuen Formen, Bildern und Gedanken zuführten, wird bald nach deutscher Technik und in deutschem Sinn umgestaltet; was der einen oder dem andern widerspricht, wird nicht aufgenommen, und es entsteht unter gleichzeitigem Fortwirken der altheimischen Lyrik eine Fülle von Schöpfungen des neuen höfischen Stils.

Vom Nieder- und Mittelrhein geht im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts die neue Richtung aus, daneben gelangt die provenzalische Lyrik im burgundischen Reichsland auch in das deutsche Sprachgrenzgebiet der Westschweiz; aber schnell verschiebt sich der Schwerpunkt ins innere und obere Deutschland. Ripuarien und Moselland treten völlig zurück; Thüringen, Schwaben, Alemannien und Bayrisch-Franken werden die Blütestätten des neuhöfischen Epos, während der neue Stil der Lyrik gleichzeitig schon bis nach Österreich hinein wirkt. Der Hof des Landgrafen Hermann von Thüringen wird ein Mittelpunkt der neu aufblühenden Kunst. Nur in der Lyrik macht ihm der der österreichischen Herzöge den Rang streitig, und nur zu ihr zeigen auch die Hohenstaufen Beziehungen. Mit dem Bilde und dem romanisierenden Minneliede Kaiser Heinrichs eröffnen die beiden illustrierten Minnesingerhandschriften ihre Sammlungen; auch Konradin ist in der einen als Dichter vertreten. Philipp von Schwaben, Friedrich II., König Heinrich VII. lernen wir in Deutschland als Gönner der Sänger kennen, wie in Sizilien wiederum Friedrich und Manfred. In den ostmitteldeutschen Kolonisationsgebieten treten seit der Mitte des 13. Jahrhunderts verschiedene Fürsten als Minnesinger und als Gönner der Sänger auf, auch in Niedersachsen nehmen seitdem einzelne Fürsten fördernden oder tätigen Anteil an der hochdeutschen höfischen Kunst, die bis dahin seit den Zeiten der Herzogin Mathilde und Eilharts von Oberge dort keine Pflege gefunden hatte und der niedersächsischen Sprache dauernd fremd blieb. Mündliche Überlieferung der nationalen Heldensage und Dichtung blieb dagegen nach alter Weise auf niedersächsischem Boden im Schwange, und nur dem Umstand, daß aus ihr in der Mitte des 13. Jahrhunderts einer großen Prosakompilation in altnordischer Sprache die Quellen zuströmten, ist es zu danken, daß wenigstens der Inhalt solcher niederdeutschen Traditionen in die Literatur Eingang fand.

Dagegen vollzieht sich nun in den österreichischen Gegenden das große Ereignis, daß die altheimische Heldendichtung zum Literaturepos gestaltet und in dieser poetischen Umformung der Überlieferung dauernd gesichert wird. Der Vorgang erfolgt augenscheinlich unter dem Einfluß der deutschen höfischen Epik. Strenge Regelung des Versbaus und Reinheit des Reims wird auch hier zum Gesetz. Ritterliche Anschauungen, höfische Lebensverhältnisse mit fester zeremonieller Bindung, modernes Wesen und moderne Ausdrücke in Kleidung, Ausrüstung und Waffenspielen haben Eingang gefunden. Motive des Liebesromans und des Frauendienstes kommen zur Gel-

tung[1]); die Frau spielt ihre Rolle in der Gesellschaft, weibliches Empfinden und weibliche Interessen werden bei der dichterischen Neugestaltung der alten Stoffe berücksichtigt. Gerade das erste und größte Epos dieses Kreises, das in seiner überragenden Bedeutung für die ganze Gattung vorbildlich wird, das Nibelungenlied, zeigt diese Merkmale. Und doch bleiben bei alledem die äußeren wie die inneren Unterschiede vom höfischen Epos stärker als die Berührungen. Die strophische Form trennt das führende Nationalepos und fast seine ganze Gefolgschaft von der formalen Technik der geistlichen wie der romanisierenden Erzählungsliteratur. Die rhetorisch-stilistischen Künste, das Spiel mit Wörtern und Reimen, die stichische Wechselrede, die Anrede an personifizierte Begriffe und die ganze eingehende dialektische Erörterung seelischer Zustände bleiben dem Stil des Nationalepos fremd. Sein Stil bleibt objektiv. So wenig geizen die Bearbeiter der alten vertrauten Sagen nach dem Ruhm einer persönlichen Kunst, daß sie auch ihre Namen verschweigen. Der Geist ihrer Dichtung bleibt doch das alte germanische Heldenideal, bestimmt durch die alten sozialethischen Motive, die ohne wesentliche Einbuße in den Anschauungskreis ritterlicher Dienstmannen der Stauferzeit übergeführt sind.

Die Dichter selbst werden im wesentlichen diesem Stande angehört haben. Und auch die höfischen Epiker sind meist aus dem niederen Dienstadel hervorgegangen[2]), so verschieden auch ihre persönlichen Verhältnisse im übrigen waren, je nachdem sie Schulbildung genossen hatten oder nicht, in den Ritterstand aufgenommen waren und Waffendienst taten oder sich in anderer Weise im Hofdienst betätigten. Kleriker und Bürger sind ganz in der Minderheit; der hohe Adel und die Fürsten sind nur unter den Minnesängern vertreten. Daneben treiben die Spielleute unter dem Volk ihre altmodige Kunst, doch machen sie sich später auch an das Heldenepos des neuen Stils, vereinzelt sogar an das höfische Epos, ohne ihre alte traditionelle Manier zu verleugnen. Ihr altes lyrisches Gebiet, die Spruchdichtung, wird durch den Anteil der Ministerialen in den Kreis der ritterlichen Anschauungen, ritterlicher Formenpflege und der politischen Bewegungen der Zeit hineingezogen. Aber gerade dieses Gebietes bemächtigen sich dann am ersten auch bürgerliche Berufssänger, die sich durch wirkliche oder auch vorgetäuschte gelehrte Kenntnisse und durch

[1]) E. Kaiser, *Der Frauendienst im mhd. Nationalepos*, Germ. Abh. 52 (1921).

[2]) Kluckhohn, Ministerialität u. Ritterdichtung, ZfdA 52, 135.

kunstgerechte musikalische Bildung als „Meister" mit Stolz von den Spielleuten scheiden und die Technik mittelhochdeutscher Kunstlyrik in den Meistergesang späterer Jahrhunderte hinüberleiten. Die höchste Blüte der ritterlichen Dichtung, die Zeit der bahnbrechenden und wegweisenden Künstler umfaßt nur etwa die ersten 50 Jahre dieser Periode. In der Folgezeit stehen auch die besten Talente unter dem Schatten der großen Vorbilder. Der Riß zwischen der Idealwelt des Rittertums und der Wirklichkeit verbreitert sich mehr und mehr; das innere Nacherleben der alten Kunst wird allmählich zu bloßer Handhabung ihrer Technik, und gegen die entgeistigte aristokratische Dichtung setzt die Reaktion volkstümlicher Strömungen ein.

1. Das höfische Epos bis auf Gottfried von Straßburg.

§ 23.

Heinrich von Veldeke.

Als Vater der kunstgerechten ritterlichen Poesie wurde von den höfischen Dichtern des 13. Jahrhunderts Heinrich von Veldeke verehrt. Den modernen Ton der höfischen Erzählung und die strenge Versform fand man bei ihm zuerst ausgebildet, und daß von ihm der neue Kunststil auf die Späteren übergegangen, daß damit durch ihn eine neue Epoche der deutschen Dichtung heraufgeführt sei, war der Folgezeit eine geläufige Vorstellung. Wolfram von Eschenbach räumt „seinem Meister", *Von Veldeke dem wîsen man* pietätvoll den Vorrang in der Kunst der Darstellung ein; Gottfried von Straßburg meint, alle Meister gäben ihm übereinstimmend *einen prîs*: *er impfete daz êrste rîs in tiutischer zungen, dâ von sît este ersprungen, von den die bluomen kâmen, dâ sie die spæhe ûz nimen der meisterlîchen fünde*, und als *von Veldeke den wîsen man, der reiner rîme alrêste began* feiert ihn Rudolf von Ems. So wenig auch die frühmittelhochdeutschen Gedichte vergessen wurden, ihre Form galt der Blütezeit als veraltet, die Namen ihrer Verfasser hielt man der Erwähnung nicht für wert, soviel man ihnen auch zu verdanken hatte. Angehörige des Geschlechtes von Veldeke sind in Urkunden erst seit 1195 bezeugt, in den Jahren 1233—64 kehrt unter ihnen auch der Name des Dichters wieder. Ein Heinrich von Veldeke erscheint 1239 als Ministerial des Grafen Arnold von Loon, 1247 als sein Truchseß, 1253 als Ritter sowie als *comes et advocatus* des Klosters St. Trond für ein Stück Land bei Spalbeke. Bei diesem Dorf, eine Stunde

westlich von Hasselt im belgischen Limburg, lag der Stammsitz des Geschlechtes, dessen Namen noch jetzt in einer Veldeke-Mühle (Velker Molen) fortdauert.[1]) Beziehungen zu den Grafen von Loon zeigt auch der Dichter, gleichzeitig auch solche zu dem etwa vier Meilen östlich gelegenen Maastricht, und beide gaben ihm die Veranlassung zu seinem ersten Werke, der gereimten Erzählung vom Leben und den Wundern des Bischofs *Servatius*.[2])

Im Maastrichter Dom ruhten die Gebeine dieses Heiligen, den Heinrich sich zum Schutzherren auserkoren hatte. Die erstaunlichen Wundertaten, die der große Bischof im Leben wie nach dem Tode verrichtet hatte, waren in lateinischen Darstellungen mit immer reicherem und verwegnerem Zuwachs, zuletzt zwischen 1115 u. 22 in einer schwülstigen Bearbeitung der um 1090 von einem Jocundus verfaßten Vita erzählt worden. Da konnte man lesen, wie der Großvater des Heiligen kein Geringerer gewesen sei, als ein rechter Vetter der Jungfrau Maria, Bruder der heil. Elisabeth. Gottbegnadet wie die größten Apostel, wird er von einem Engel aus Armenien nach Tongern in Limburg geleitet und dort als Bischof eingesetzt. Als er dort seine griechische Predigt hält, wiederholt sich das Pfingstwunder: jeder der vielsprachigen Gemeinde versteht ihn in seiner Sprache, aber auf die Dauer sagt der demütige Fremdling trotz aller Wohltaten den stolzen Bürgern nicht zu; sie vertreiben ihn und in Maastricht läßt er sich nieder. Er verkündet die Bestrafung des gottlosen Tongern durch Attila und die Hunnen voraus, versucht aber auf die demütige Bitte der reuigen Einwohner das Unheil durch eine Bittfahrt nach Rom abzuwenden. Eine Himmelsvision in der Peterskirche offenbart ihm die Unabwendbarkeit der Strafe für die

---

[1]) Die urkundlichen Zeugnisse bei Kempeneers (s. u. Anm. 2), S. 74f., 158f.; MFV[3], S. 335.

[2]) Nach einer Hs. des 15. Jahrhs., hrsg. v. Bormans, Maastricht 1858; hrsg. v. Piper in Kürschners Deutsche Nationalliteratur, Bd. 4, Abt. 1, Höfische Epik 1, Stuttgart 1893. Geringe Bruchstücke einer Hs. des 12. Jahrhs., hrsg. v. W. Meyer, ZfdA 27, 146f.; B. Schulze, ZfdA 34, 218f. — F. Wilhelm, *St. Servatius oder wie das erste Reis in deutscher Zunge geimpft wurde*. München 1910 (mit der ersten Ausg. der Gesta Servatii; Die Datierung der Gesta und der Versuch V.s Servatius als eine politische Publikation zu erweisen, sind mißglückt). Vgl. die Besprechungen von Behaghel, Literaturbl. 32, 137f.; Bernt, AfdA 35, 25f.; Levison, Westd. Zs. 30, 510f., der auch W.s Datierung der Gesta berichtigt. — H. v. V.s *Sint Servatius, bewerkt door* M. Koenen, Bussum 1912. A. Kempeneers, *H. v. V. en de bron van zijn Servatius* (Studien en tekstuitgaven, 3). Antwerpen 1913 (mit Ausgabe einer Veldeke noch näher als W.s Text stehenden Fassung der Quelle).

Stadt, aber St. Peter übergibt ihm einen im Himmel selbst verfertigten silbernen Schlüssel mit der Gewalt, gleich ihm selber den Seelen den Himmel zu öffnen oder zu verschließen und so auch den Reuigen unter den dem Tode verfallenen Bürgern von Tongern die Seligkeit zu sichern. Auf der Heimkehr fällt der Heilige den Hunnen in die Hände, wird mißhandelt und in den Kerker geworfen, aber göttliche Wunderzeichen wenden den Sinn der Barbaren, ja er soll sogar den Attila bei einer geheimen Unterredung bekehrt haben. Ehe das Schicksal Tongerns sich erfüllt, schafft Servatius die zahlreichen Heiligenreliquien und den ganzen Domschatz an kostbaren kirchlichen Geräten nach Maastricht und birgt alles in einer dafür angelegten Krypta der Kirche. Bald findet auch er dort nach einem durch wunderbare Himmelszeichen verklärten Ende seine letzte Ruhestätte. Erhielt schon die Lebensgeschichte des Heiligen durch gelegentliches Hineinziehen der ältesten rheinischen Bistümer und ihrer Begründer und durch ausführliche Behandlung der Hunnen- und Gotenkriege einen breiten historischen Hintergrund, so wird vollends der zweite Teil der Gesta, die Erzählung von den Schicksalen und Wundertaten der Gebeine des Heiligen zu einem Stück deutscher Kaisergeschichte, denn fast alle Kaiser von Karl dem Großen bis auf Heinrich V. werden der Reihe nach in Beziehungen zum Servatiuskult gesetzt, und ihrer Regierungszeit werden die zahllosen, meist nach bekannten Typen geformten posthumen Wunder des Heiligen eingeordnet. Karl, dem er zu einem Sieg über die Sarazenen verholfen hat, sorgt dankbar auch für die Ausstattung des Servatiusdomes und veranlaßt dabei die Erhebung der Gebeine des Heiligen, die nun in einem silbernen und goldenen Schrein aufs neue beigesetzt und mit dem silbernen Himmelsschlüssel, dem Bischofsstab und vielen anderen Reliquien, die sich in dem Grabe befanden, die Zierden der Kirche bilden. Otto der Große läßt auf Andringen seiner Mutter den Heiligen zum großen Schmerz der Maastrichter nach Quedlinburg überführen; aber nach drei Jahren gelingt es diesen, den Schatz durch einen listigen Streich zu entwenden und wieder an die alte Stätte zu bringen.

Die Bedeutung des Heiligen und der Verehrung seiner Reliquien, besonders im Interesse seiner Maastrichter Kirche mit den denkbar stärksten Mitteln herauszustreichen, ist das greifbare Ziel der Vita. In gutem Glauben hat sich auch Heinrich von Veldeke in den Dienst dieser Aufgabe gestellt. Eine Nachrede zu jedem der beiden Bücher seines gereimten Servatiuslebens gibt darüber ausführliche Aus-

kunft. Er will die Vita des Heiligen, als seines Schutzherren, den Laien bekannt machen, er erfüllt damit auch die Bitte „seiner lieben Herrin", der Gräfin Agnes von Loon, und besonders auch das eifrige Anliegen Herrn Hessels des „costenâre", der sich um die Verherrlichung von „Sent Servases houvetstat" bemühte. Als Custos des Domschatzes mit allen seinen erinnerungsreichen Heiligtümern, vor allem dem Servatiusschrein und dem silbernen Himmelsschlüssel, hatte der Stiftsherr Hessel, der so manchem hohen Besucher die Krypten und die Schatzkammer gezeigt haben wird, natürlich ein besonderes Interesse am Leben seines Heiligen und an weitester Verbreitung des Ansehens seines Domes und des Rufes der wunderwirkenden Reliquien. So sehen wir hier die Dichtung in der Volkssprache durch örtliche Kultinteressen veranlaßt, wie sie sich auch im Annoliede, in Frankreich sogar auch in der Entstehungsgeschichte der Chansons de geste wirksam zeigten. Veldeke hat aus seiner Quelle manches einer besseren Ordnung der Erzählung zuliebe umgestellt, er hat auch so manches fortgelassen, aber nichts von dem, was die Interessen und die Schätze der Servatiuskirche betrifft; ja er schaltet selbständig die Erwähnung eines dort noch vorhandenen Bechers ein, den ein Engel dem Heiligen auf der Reise gebracht hatte und aus dem jetzt im Maastrichter Dom viele Wallfahrer trinken, um vom Fieber geheilt zu werden. Auch in der Schilderung der schönen Lage Maastrichts und der großen Verkehrsstraßen, die es durchschneiden, erweitert er die Quelle, und wenn er bei der Erzählung von der Entwendung eines kostbaren Seidenstoffes aus dem Servatiusschatz durch die Herzogin von Lothringen selbständig den costenare einführt, der ihr die Schatzkammer zur Besichtigung aufschließt, so hat er dabei gewiß an dessen Nachfahren im Amt, den Veranlasser seines Werkes gedacht. Eigene Zusätze im Sinne des Servatiuskults sind die Bemerkung, daß an einer durch ein Wunder des Heiligen berühmten Stätte der rechte Platz zur Errichtung einer Kirche sein würde und der eindringliche Hinweis auf das festliche Begehen auch seiner Translation am 7. Juni neben seinem Todestage, dem 13. Mai.

Alte Züge der Legende, welche die in seinen Gedenktagen lebendigen Beziehungen des Heiligen zu Frühling, Licht und Wärme noch durchscheinen lassen, bringt auch der Dichter gern und manchmal über die Quelle hinaus zur Geltung. Als Servatius verschmachtend ein Kreuz in den Sand zeichnet, springt ein heilkräftiger Quell hervor; als er in der Sonnenglut schlummert, wehrt ein Adler mit dem einen Fittich den stechenden Strahlen, während er ihm mit dem

anderen Kühlung zufächelt; wo er sich im Winter auf den Erdboden niederlegt, wölbt sich unter seinem Haupt ein Hügel mit Gras und Blumen empor, und die geistliche Deutung des Wunders, die der Heilige dem umstehenden Volk gibt, benutzt dei Dichter zu einer hübschen Kontrastschilderung der Leiden des Winters und der Freuden des Sommers. Die verborgene Stätte des betenden Gottesmannes wird durch eine zum Himmel emporflammende Feuersäule verraten, sein Grab bleibt ohne Dach schneefrei, während alles ringsum verschneit ist. Als man seinen Leib nach Jahrhunderten erhebt, leuchtet sein Gesicht wie die Sonne am Mittag und seine Glieder sind heiß wie glühendes Eisen. „Es war die schöne Sommerzeit, als die Erhebung stattfand", setzt Veldeke hinzu. Als dann später an demselben Jahrestage die Rückführung aus Quedlinburg erfolgt, entzünden sich im Maastrichter Dom beim Hineintragen des heiligen Leibes alle Kerzen von selber. Unterwegs waren nach der Quelle die Entführer den verfolgenden Sachsen durch eine Nebelwolke verborgen, Heinrich dagegen läßt die Sachsen in Nebel gehüllt werden, während über St. Servaes und seine getreuen Maastrichter Dienstmannen das heilige Himmelslicht schien. Nach den Überlieferungen des Volksepos bezeichnet er Attila als „Bodelinges son" und fügt der Angabe von seiner Bekehrung hinzu, daß er später wieder Heide geworden sei.

Jm übrigen gibt Heinrich das, was er den Gesta, seiner Quelle, nacherzählt, in großer Breite wieder. Die Verse fließen ihm leicht und regelmäßig hin, die Reime sind im wesentlichen rein. Von stilistischem Schmuck ist noch wenig vorhanden, nur vom zweigliedrigen Ausdruck wird reichlicher Gebrauch gemacht. Die Form der Wiederholung findet sich in mancherlei Spielarten, oft als leere Umständlichkeit, manchmal als Verstärkung, im Gebrauch von Fürwörtern, Präpositionen und Konjunktionen, als belebende Anapher, in gewissen Fällen auch als eine der Volksdichtung geläufige Vermittlung des Überganges von einem Gedanken zum andern, wie sich auch sonst Nachwirkung spielmännischer Stiltraditionen und Reimformeln gelegentlich geltend macht. In der limburgischen Mundart verfaßt, zeigt der Servatius doch in möglichster Vermeidung von ganz unhochdeutschen Wörtern und von Reimen, die nicht auch im Hochdeutschen möglich sind, den Einfluß hochdeutscher Tradition. In die Entwicklung der deutschen Legendendichtung eingereiht, würde das Gedicht seinem Kunstgrade nach etwa eine Stufe zwischen Egidius und Pilatus beanspruchen können.

Zeitlich mag es um 1170 fallen. Die Gräfin Agnes von Loon, die es mit veranlaßte, ist bis 1175 urkundlich bezeugt.

Das Gedicht ist auch in Oberdeutschland nicht unbekannt geblieben. Eine anonyme *oberdeutsche Servatiusdichtung*[1]), welche schon die volle Entwicklung des höfischen Erzählungsstils zeigt, hat neben ihrer eigentlichen Quelle, einer von Heinrichs Vorlage mehrfach abweichenden Handschrift derselben Vita, gelegentlich wohl auch Veldekes Bearbeitung herangezogen, und noch im 15. Jahrhundert wird diese von dem Bayern Püterich von Reichertzhausen[2]) lobend erwähnt.

Aber Veldekes Bedeutung für die Literatur der Folgezeit lag doch auf ganz anderem Gebiet. Für sie war er vor allem der Dichter der Minne. Der unbekannte Verfasser der Novelle von Moriz von Craûn erwähnt ein Gedicht, in dem „von Veldeke meister Heinrich" erzählte, wie Venus dem schlummernden König Salomon ihren Pfeil ins Herz geschossen und so den Weisen bis an sein Ende zu ihrem aller Weisheit ledigen Gefangenen gemacht habe.[3]) Das Bett des Königs, das auch im Hohenlied und dessen mystischen Auslegungen eine Rolle spielt, soll er dabei besonders prächtig geschildert haben. Doch finden sich sonst nirgend deutliche Spuren dieser Dichtung. Durchschlagenden Erfolg errangen sich erst seine rein weltlichen, von modern ritterlichen Anschauungen getragenen Gedichte, die von französischen Einflüssen berührten *Minnelieder* und vor allem sein eigentliches Lebenswerk, die nach französischer Vorlage gearbeitete *Eneide*.[4])

---

[1]) Hersg. nach einer Hs. des 14. Jahrhs. (vgl. Schröder, ZfdA); v. Haupt, ZfdA 5, 75; von F. Wilhelm, Servatius S. 149f. Ältere Bruchstücke Germ. 18, 458. O. Greifeld, *Servatius, eine oberdeutsche Legende des 12. Jahrhs.*, Diss. Berlin 1887. Greifeld sucht die Entstehung des Gedichtes (um 1185) in Augsburg, Wilhelm die in dem bayr. Kloster Indersdorf (vor 1190) nachzuweisen; dieser im Zusammenhang mit der Annahme, daß die Tochter der Gräfin Agnes v. Loon, die mit Otto I. von Wittelsbach vermählt war, den Servatiuskult nach Bayern gebracht habe. Entscheidende Beweise sind weder für das eine noch für das andere zu erbringen. Der Wortgebrauch weist auf Bayern, einige Reimerscheinungen tragen schwäbische Färbung.

[2]) Ehrenbrief Str. 114.

[3]) Moriz v. Craûn bei Schröder, 2 *altdeutsche Rittermæren*. [2]Halle 1913. V. 1156f. Weise, *Die Sentenz bei Hartmann v. Aue*, Diss. Marburg 1911, S. 35f. glaubt in Wolframs Anspielung Parz. 292,8f. die Spur einer Minnelehre Veldekes gefunden zu haben, die auch die Stelle von Salomons Liebesleiden enthalten habe.

[4]) Ausgaben: H. v. V., hrsg. v. Ettmüller. Leipz. 1852. H. v. V. *Eneide*, hrsg. v. Behaghel. Heilbronn 1882. — Quelle: *Eneas*, publ. p. I. Salverda de Grave (Bibliotheca Normannica, hrsg. v. Suchier IV). Halle 1891. Vgl. Edm. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois*

Der *Roman d'Eneas*, von einem unbekannten normannischen Dichter um 1160 in kurzen Reimpaaren verfaßt, ist die erste Bearbeitung eines antiken Stoffes, die das Heroische mit dem Erotischen durchsetzt, die neben den Helden auch Frauen bedeutende Rollen zuweist, und neben dem kriegerischen Ehrgeiz auch die Minne als Triebfeder der Handlung einschaltet. Den Anlaß dazu gab schon Vergils Werk in der Dido-Episode. Das Aufkeimen der Liebe der Königin zu dem heimatlosen Helden, das kurze Glück der beiden, Äneas Versuch, die Frau, die ihm alles geopfert, heimlich zu verlassen, Didos Entdeckung, ihre heftige Auseinandersetzung mit dem Ungetreuen, die verzweifelte Klage und der Selbstmord der Verlassenen, das alles bildete schon einen vollständigen Liebesroman, wie ihn keine andere Dichtung des klassischen Altertums bot. Gegenüber den rein heroischen Stoffen der antiken Sage, wie sie in Alberichs Alexander und in dem um 1150 nach Statius Thebais gedichteten Roman de Thèbes im Stil des Heldenepos behandelt waren, erforderte dieser Stoff einen neuen, durch lyrische Motive bereicherten Stil, und er reizte den mittelalterlichen Bearbeiter zu freier und breiter Ausgestaltung von ähnlichen, bei Vergil nur angedeuteten Motiven. So hat der Franzose aus den Kämpfen des Äneas in Italien schon die Episode von der jungfräulichen Kriegerin Camilla und ihrer Amazonenschar in dieser Richtung ausgeführt und so hat er vor allem die wenigen auf Lavinia bezüglichen Verse Vergils zu einem Liebesroman selbständig gestaltet. Der Kampf zwischen Aeneas und Turnus, der über Italiens Schicksal entscheidet, wird ihm vor allem zum Streit zweier Nebenbuhler um die Minne der schönen Prinzessin, die den heimatlosen Fremdling dem von der Mutter bestimmten Bräutigam vorzieht, und mit dem Sieg des Äneas triumphiert auch die Neigung des Mädchens über den mütterlichen Willen. Das gibt nun reiche Gelegenheit, Wesen und Wirken der Minne in der Handlung zu veranschaulichen, im Selbstgespräch, Zwiegespräch und Liebesbrief zu erörtern, und ein Dialog der erfahrenen Mutter mit der naiven Tochter über das Thema, was Liebe sei, wächst sich zu einer Art Minnelehre aus. Die ganze antike Dichtung wird romantisch umstilisiert. Die Götterszenen

---

du moyen âge. Paris 1913. — *H. v. V.s* Verhältnis zur Quelle: Pey *Essay sur li Romans d'Eneas*, Eberts Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. 2, 1f.; Behaghel, *Eneide*, S. CXLIIf.; B. Fairley, *Die Eneide H. v. V. u. d. Rom. d'Eneas.* Diss. Jena 1910; Olga Gogala di Leesthal, *Studien über V.s Eneide* (Acta Germanica 5). Berlin 1914.

werden beseitigt, aber ein der mittelalterlichen Legende so verwandtes mythisches Motiv wie Äneas' Höllenfahrt wird gern verwertet. Als Barone des 12. Jahrhunderts stellt der Dichter die Helden des Eneas dar. In schimmernden Panzerringen turnieren und tjostieren die Helden, und wie die höfische Gesellschaft seiner Zeit bewegen sich in reichster modischer Kleidung die Ritter und Frauen. Paläste, Zelte, allerlei Kunstwerke werden mit phantastischer Pracht umgeben; zu wunderbaren Kunstbauten werden vor allem die Grabmäler ausgestaltet, und feierliche Bestattungen mit ihren empfindsamen Totenklagen und rührenden Grabschriften schließen das Leben der Helden und Heldinnen ab.

Heinrich von Veldeke wird Vergils Werk schon von der Schule her gekannt haben, und er hatte sich Erinnerungen daran wie auch einige andere Reminiszenzen aus der antiken Sage gewahrt, aber als Vorlage benutzte er die französische Dichtung. Er folgt ihr im wesentlichen; selten in genauer Übersetzung, meist in ungefährer Wiedergabe, aber er ändert, kürzt, erweitert auch nicht weniges. Wie er schon gleich im Eingang eine klarere Exposition gibt, so ist er auch später auf Übersichtlichkeit der Anlage bedacht. Er nimmt kleinere und größere Umstellungen vor, um eine richtigere Zeitfolge der Ereignisse und bessere Übergänge zu erzielen, und er sucht auf diese und andere Weise Wiederholungen zu vermeiden. Widersprüche, Unwahrscheinliches, unglaubliche naturhistorische Wunderdinge und groteske Übertreibungen beseitigt er nach Kräften. Daß Eneas' Schwert sieben Fuß breit, neun Fuß dick und von dreißig Ochsen nicht zu ziehen gewesen sei, mutet er seinen Zuhörern nicht zu. Er setzt statt dessen Härte und Schärfe dieser Waffe über die der berühmtesten Schwerter, von denen die deutsche Heldensage und Konrads Rolandslied berichten: Eckesahs, Mimminc, Nagelrinc, Altecler und Durendart. Unglaubliche oder abstoßende Äußerungen heftiger Gemütsbewegungen mildert er. So bringt er die unablässigen Ohnmachtsanfälle aufgeregter Helden und Heldinnen auf ein annehmbares Maß; die gemeinen Beschimpfungen und Verleumdungen, mit denen die Königin ihren Feind Eneas bei der Tochter zu schädigen sucht und die sich später im Zweifel an seiner Liebe auch Lavinia aneignet, deutet Veldeke mit anständiger Zurückhaltung an, während der Franzose dabei mit breitem Behagen die königliche Mutter und Tochter in perversem Schmutz wühlen läßt. Veldeke ist auf den guten Ton und freundliche Verkehrsformen bedacht, höfischer als sein Gewährsmann. Botschaften und feierliche Empfangsszenen

sind ihm eine so wichtige Angelegenheit wie dem deutschen Volksepos. Um so mehr tut dann das barsche Benehmen der erzürnten Königin gegen den König seine charakterisierende Wirkung. So interessiert er auch für äußere Vorgänge ist, wie Schlachtschilderungen, in die er gern mit selbständiger Gestaltung eingreift, oder die Pracht höfischer Ausstattung, in deren Schilderung er zwar Fremdartiges beseitigt, aber auch eigene Kenntnisse verwertet, so streicht er doch auch manche sehr lebendig dargestellte kleine Szene, weil er sie für unwesentlich hält, und statt der lebhaften Beobachtung der äußeren Erscheinung liebt er das Innenleben zu betonen. Bezeichnend ist, daß der Franzose den Eneas an Pallas Leiche klagen läßt, wie der Tod die körperliche Schönheit des Jünglings verändert, seine zarten Farben greulich entstellt hat, wie er ihn hat welken lassen gleich der Rose im Sonnenbrand, so daß er nun stumm daliegt und taub für die Klage des Freundes, während Veldekes Totenklage statt dessen aller der Tugenden gedenkt, die „das schöne Bild" geziert haben: Mannhaftigkeit und Klugheit, Treue und Liebe, Kühnheit, Besonnenheit und Tatenlust, Beständigkeit, Freigebigkeit und Herzensreinheit, kurz den Verblichenen als den Inbegriff aller edlen Charaktereigenschaften preist und beweint. Die Gegenständlichkeit und eindrucksvolle Lebhaftigkeit der französischen Darstellung hat bei solcher mehr auf das Wesentliche und Innere gerichteten Behandlungsweise manche Einbuße erlitten, zumal auch Veldekes umständliche Breite des Ausdrucks mit dem pointierteren des Franzosen nicht Schritt zu halten pflegt, so daß der Umfang seiner Nachdichtung trotz den mannigfachen Kürzungen doch schließlich die Vorlage um ein Drittel übertrifft. Doch ist sein Können und seine Selbständigkeit mit der fortschreitenden Dichtung gewachsen. Er lernt die Darstellung durch neue Züge der Erzählung und auch durch dramatische Szenen beleben. So führt er die beiden Hauptgegner des Helden, Turnus und die Königin, die in der Vorlage nur durch einen Boten verkehren, zu einem Verschwörungsakt persönlich zusammen, legt nach der Entscheidung des Kampfes unter Kürzung überlanger Monologe der Lavinia und des Helden einen Liebesdialog der beiden glücklich Verbundenen und ein Zorngespräch zwischen der ohnmächtig wütenden Königin und der Tochter ein, und er führt damit die Geschichte der in der Quelle ganz vergessenen unglücklichen Mutter dem Ende zu. Dem Ganzen gibt er dann durch eine frei erfundene Schilderung der Hochzeitsfeier und einen bis zum Erscheinen Christi erweiterten Ausblick auf Eneas Nachkommenschaft den Abschluß.

In der Methode der Umstellungen, Auslassungen und kleineren Einschübe, wie in der breiten Ausdrucksweise verrät sich auch in der Eneide die Hand des Servatiusdichters, aber die Selbständigkeit der Änderungen, die Bedeutung der Zusätze und die stilistischen Kunstmittel sind vermehrt und gesteigert. Wie Veldeke besondere rhetorische Kunstformen dem Franzosen absieht, um sie dann auch ganz frei und selbständig zu verwerten, zeigt der Gebrauch der Stichomythie, die, dem Servatius noch fremd, zuerst in der Didoepisode in einer genauen und gewandten Übersetzung der betreffenden französischen Verse begegnet, später in freierer Wiedergabe entsprechender französischer Stellen und schließlich ganz selbständig in dem eingelegten Liebesdialog zwischen Eneas und Lavinia angewandt wird. Zu den Formen der Wiederholung gesellt sich auch gelegentlich die Annomination, die Wiederkehr desselben Wortstammes in verschiedenen Ableitungen (wie *versoenen* mit *soenlîken saken,* 1112). Die Anapher braucht der Franzose gern in den Liebesmonologen, indem er die Anrede „Amors" einigen Versen eindrucksvoll voranstellt. Veldeke steigert den Gebrauch, indem er in den entsprechenden Selbstgesprächen der Lavinia und des Eneas nicht nur die mit „Minne" beginnenden Verse vermehrt und regelmäßiger gliedert, er fügt an beiden Stellen auch ganz selbständig eine längere Reihe von Reimpaaren hinzu, deren erster Vers jedesmal auf „Minne" ausgeht, so daß der gleiche Reim durch die ganze Reihe hier von 7, dort von 8 Paaren hindurchzuführen war. Veldeke hat damit zuerst und ohne Vorbild das Reimspiel in die deutsche Kunstepik eingeführt. Auch die Antithese gebraucht er unabhängig von seiner Quelle, indem er bei der Zergliederung von Seelenzuständen vor allem der Liebenden gegensätzliche Adjektiva zur Bezeichnung gemischter oder wechselnder Gemütsverfassung nebeneinander stellt, wie „traurig und froh", „hold und gram", „gesund und krank", „heiß und kalt", „weise und töricht", worin er freilich auch schon frühmittelhochdeutsche Vorbilder seit Lambrecht hatte. Überhaupt gilt seine Stilkunst vor allem der Psychologie der Liebe, und auf diesem Gebiet vor allem ist er im Entlehnten wie im Eigenen vorbildlich für die Späteren geworden. Den sorgfältig behandelten Liebesgesprächen und Liebesdialogen hat er zuerst auch den Liebesbrief in direkter Rede hinzugefügt, indem er den Brief der Lavinia an Eneas, dessen Inhalt der Franzose nur in indirekter Form angibt, wie im urkundlichen Wortlaut unter sorgfältiger Schilderung seiner Herstellung und Absendung mitteilt.

Bei alledem versteigt sich Veldeke doch nicht zu dem rhetorischen Pathos des Franzosen. Er bleibt selbst in diesen lyrischen Partien des Epos ebenso wie in seinen Liedern und vollends in der Erzählung doch einfacher und volkstümlicher. Der Zusammenhang mit den frühmittelhochdeutschen Überlieferungen bleibt lebendig. Mit dem Rolandslied zeigt Veldeke Bekanntschaft, an den Straßburger Alexander bietet seine Eneide viele Anklänge, volksepische Formeln und Wendungen, wie sie der Servatius aufweist, fehlen auch ihr nicht, und so deuten auch seine Angaben über Attila und die Schwerter der Dietrichsagen auf seine Fühlung mit der nationalen Heldendichtung. Während er in seinen Liedern wohl wegen ihres persönlicheren Charakters, aber auch weil sie viel größere Reimschwierigkeiten boten, seiner limburgischen Mundart keine Beschränkungen auferlegte, hat er aus der Eneide noch mehr als aus dem Servatius ferngehalten, was im inneren Deutschland unverständlich oder im Reime anstößig gewesen wäre. So war dieser höfischen Eindeutschung des angesehensten antiken Epos und ihren Stilneuerungen auch dorthin der Weg geebnet.[1])

Veldeke hatte etwa drei Viertel seines Gedichtes vollendet und seiner Gönnerin, der Gräfin Margarete von Cleve mitgeteilt, als es ihm bei deren Hochzeit mit dem Landgrafen Ludwig von Thüringen im März 1174 durch einen Grafen Heinrich, augenscheinlich Ludwigs Bruder, Heinrich Raspe, entwendet und nach Thüringen verschickt wurde. Neun Jahre mußte er es missen, bis er selbst nach Thüringen kam, sein Werk zurückerhielt und es auf Geheiß des damals als Pfalzgraf auf der Neuenburg bei Freiburg an der Unstrut residierenden Hermann, des später so berühmten Landgrafen vollendete. Die Wiederaufnahme der Arbeit ist also im Jahre 1183 erfolgt, der Abschluß vor 1190, dem Jahre, wo der von Veldeke noch als Pfalzgraf bezeichnete Fürst seinem Bruder Ludwig in der Landgrafenwürde folgte. Aber anderseits längere Zeit nach dem Jahre 1184; denn Heinrich preist gegen Ende seines Gedichtes das berühmte Mainzer Hoffest Barbarossas, dem er selbst beigewohnt hatte, mit einer Wendung, als ob es schon weit zurückliege. Vielleicht hat er diesen

---

[1]) Sprache: W. Braune, ZfdPh 4, 249f.; Kern, *Zur Sprache V.s* in: Philologische Studien, Festgabe für Sievers. Halle 1896, S. 221f.; Leviticus, *Laut- u. Flexionslehre der Servatiuslegende.* Diss. Leipzig 1899; C. v. Kraus, *H. v. V. u. d. mhd. Dichtersprache.* Halle 1899 (dazu Franck, AfdA 26, 104f.); Kraus, *Die ursprl. Sprachform von V.s Eneide,* Prager D. Stud. 8, 1, 211ff. — Stil: H. Roetteken, *Die epische Kunst Hs. v. V. u. Hartmanns v. Aue.* Halle 1887.

Hinweis erst nachträglich bei einer letzten Überarbeitung des Ganzen eingefügt, denn es wäre merkwürdig, wenn er an dem verhältnismäßig kleinen Schlußteil seines Werkes etwa 6 Jahre zugebracht haben sollte.

§ 24.

Herbort von Fritzlar.

Die Äneis wurde von Heinrich von Veldeke wie von seinem französischen Gewährsmann als Fortsetzung des *Trojanischen Krieges* aufgefaßt, und so bemühte sich Hermann von Thüringen, dem Heinrichs Werk die Vollendung dankte, in der Zeit seiner Regierung als Landgraf (1190—1217) auch den ersten Teil jener antiken Sagengruppe der deutschen Dichtung zuzuführen. Ein Graf von Leiningen verschaffte ihm die französische Bearbeitung des großen trojanischen Kreises, den *Roman de Troie* des Benedikt von Sainte-More[1]), und einem hessischen Studenten, der seine französischen Kenntnisse wohl einer Pariser Studienzeit verdankte[2]), dem „gelârten schulêre“ Herbort von Fritslar erteilte der Landgraf den Auftrag, das Riesenwerk von 30000 Versen in deutschen Reimen nachzuerzählen.[3]) Auch Herbort kannte die Eneide, und an derselben Stelle, wo Benedikt für die Schicksale des Äneas nach Trojas Untergang auf das, was sein Publikum gehört habe (wohl den Roman d'Eneas) verweist, zitiert er Veldekes Werk (Herb. 17381).

Benedikt hatte gleich dem Eneasdichter den antiken Stoff ganz in die Form eines echt ritterlichen Romans gegossen, aber er hatte

---

[1]) *publ. p.* L. Constans, T. 1—6. Paris (Societé des anç. textes) 1904—12.

[2]) Die Art, wie er die Pariser Lehre der Dialektik V.10672 recht gewaltsam herbeizieht, darf man wohl mit Schroeder darauf deuten. Als Standesbezeichnung verstehe ich *ein gelarter schulere* trotz Schwietering, Abh. d. Gött. Ges. d. W. NF. 17, 3, S. 53, denn gerade die „nächste Umgebung“, die Nennung des Namens und der Heimat des Dichters, bestätigt diese Auffassung.

[3]) Herborts v. Fritslâr, *liet von Troye*, hrsg. v. Frommann. Quedlinb. Leipzig 1837; nach einer Hs. v. Jahre 1333, die auch Veldekes Eneide enthält. Bruchstücke von 2 anderen Hss. s. Strauch, ZfdA 21, 203f. und Psilander, Uppsala Universitets Årsskrift 1912, 2; dazu E. Schröder, Gött. gel. Nachr. 1918, 72ff.; Schröder, *Zur Überlieferung des H. v. F.* Gött. Nachr. 1909, 92. — Frommann, *H. v. F. u. Benoit de Ste-More*, Germ. 2, 49f., 177f., 307f.; Cl. Fischer, *Ben. d. St. M. als Vorbild f. d. mhd. Trojadichtungen des H. v. F. u. des Konrad v. Würzburg*. Diss. Münster 1883. Greif, *Die mittelalterl. Bearbeitungen der Trojanersage*. Marb. 1888. W. Reuss, *Die dichterische Persönlichkeit H.s v. F.* Diss. Gießen 1896. W. Brachmann, *Zum Reimgebrauch H.s v. Fritzlar*. Diss Leipz. 1907.

ihn nicht in seiner alten homerischen Fassung überkommen, wie sein Vorgänger die Äneis in Vergils Originaldichtung, sondern in einer spätantiken Zurichtung wie Alberich seinen Alexander. Den zuverlässigen Bericht über den Trojanischen Krieg glaubte er, wie das Mittelalter überhaupt, nicht bei Homer zu finden, sondern in den Aufzeichnungen zweier angeblicher Augenzeugen, des Phrygers Dares und des Kreters Diktys, wie sie ihm in lateinischen Fassungen vorlagen. Daß die einem L. Septimius zugeschriebene, wohl dem 4. Jahrhundert n. Chr. angehörige lateinische Fassung des Diktys, die *Ephemeris belli Trojani*[1]) wirklich auf eine griechische Vorlage zurückgeht, ist neuerdings durch einen Papyrusfund bestätigt.[2]) Man wird dasselbe auch für den späteren, unter Cornelius Nepos Namen gehenden lateinischen Dares, *de excidio Trojae*[3]), annehmen dürfen. Der Franzose hat sich dem auf trojanischer Seite stehenden Cornelius-Dares und erst für den letzten Teil, vom Untergang Trojas an, dem griechenfreundlichen Septimius-Diktys angeschlossen, einiges, wie besonders die Ausführung der Argonautensage und einen kosmographischen Exkurs aus lateinischen Nebenquellen hinzugezogen und das Ganze in demselben Geiste und mit denselben Mitteln im mittelalterlich romantischen Sinne selbständig ausgestaltet und umgeformt wie der französische Eneasdichter. Auch hier Seefahrten, Belagerungen, mannigfachste Massen- und Einzelkämpfe ritterlichen Stils, unter denen die Amazonenschlacht nicht fehlt, und dazwischen Liebesepisoden, welche aus mehr oder minder keimhaften Motiven der Quelle frei und breit entwickelt sind; auch hier die weit ausgesponnenen Schilderungen von höfischer Tracht und Pracht, fremdartigen Wunderwerken, Palästen und Grabmälern; aber während dort die Mannigfaltigkeit des Stoffes doch immer durch den einen Helden beherrscht und zum organischen Ganzen verbunden wird, steht hier bald diese, bald jene Gestalt im Mittelpunkt der jeweiligen Handlung. Nicht einmal das durch zwei Generationen geführte Schicksal Trojas reicht durch das Ganze als leitender Faden. In der als Vorgeschichte der ersten Zerstörung Trojas vorangestellten Argonautenfahrt spitzt sich das Interesse ganz auf Jason und Medea zu, während im letzten Teil die Handlung völlig in die Einzelschicksale der von der zweiten Zerstörung heim-

[1]) ed. Meister. Leipz. 1871.

[2]) Ihm, *Der griechische u. lateinische Dictys*. Hermes Bd. 44 (1909), S. 1f.

[3]) ed. Meister, Leipz. 1873. Körting, *Dictys u. Dares*. Halle 1874. Dunger, *Sage vom Trojanischen Kriege*. Leipz. 1869.

kehrenden Griechen zerflattert. Im Unterschiede vom Äneasroman trägt das Gedicht etwas von dem Charakter einer Chronik, der ihm auch schon durch seine Quellen in gewisser Weise aufgeprägt war. So beruft sich der Verfasser auch gern auf Dares und Diktys, legt, ehe er auf Pentesilea und ihr Amazonenvolk kommt, eine gelehrte Weltbeschreibung ein, die er auf Julius Cäsar zurückführt, und schickt den Kämpfen um Troja ein Personenverzeichnis voraus, in dem er das Aussehen jedes der griechischen und troischen Hauptthelden genau registriert, als hätten sie ihm ihre Pässe vorgelegt. Dabei ist aber hier wie anderswo auch das Bedürfnis des Franzosen nach lebendiger Vergegenwärtigung der äußeren Erscheinung maßgebend, und wenn er aus ihm heraus in breiten Toilettenschilderungen mit dem Eneasdichter wetteifert, so tut er's ihm zuvor in sehr hübschen Naturschilderungen, die den einzelnen Handlungen einen ebenso anschaulichen wie stimmungsvollen Hintergrund geben.

Herbort hat sich mit dem bänglichen Gefühl des Schülers, der lehren soll, an seine große Aufgabe gemacht. Ein Stück wie der gelehrte kosmographische Exkurs erscheint ihm wie ein schwieriges und im Grunde überflüssiges Pensum; aber er hat doch zuviel Respekt davor, um es beiseite zu schieben. Um einen leitenden Faden durch die überwältigende Stoffmasse, vor allem durch die unzähligen Kämpfe um Troja zu finden und zugleich das Interesse seiner Zuhörer nicht erlahmen zu lassen, hat er eine kuriose Form der Klimax gewählt.[1]) Er steigert nämlich das Leid, das jeder einzelne dieser Kämpfe verursacht, zunächst vom großen zum zweifachen, und so weiter bis zum zehnfachen Leid. Mit dessen „Vielfältigkeit" beim 11. Kampfe scheint er das Zählen aufgeben zu wollen; aber es folgt noch die „Übervielfältigkeit" beim 12., und so geht es weiter vom zweimal bis zum „achtmal übervielfachen" Leid, um endlich mit Hektors Tod, als dem auch für zehn Münder unaussprechlich vielfachen Leid, die zwanzigste und letzte Sprosse dieser von echter Schulpedanterie gezimmerten Leiter zu erreichen. Im übrigen sucht er seines Stoffes unter möglichster Kürzung Herr zu werden, und es gelingt ihm den Umfang seines Gedichtes auf wenig mehr als die Hälfte des Originales zusammenzudrängen. Die langatmige Inhaltsankündigung der französischen Einleitung läßt er mit Recht fort, weitausgesponnene Reden, Selbstgespräche, breite Ausstattungsschilderungen beschneidet er ohne Schaden;

---

[1]) Diebel, PBB. 45, 467f.

verhältnismäßig selten leidet durch eine Streichung der Zusammenhang; in sehr vereinzelten Fällen hat er den französischen Text mißverstanden. Es zeugt für sein poetisches Empfinden, daß er jene an sich entbehrlichen Schilderungen aus dem Leben der Natur, welche Erzählungsabschnitte einleiten, aufnimmt und entsprechend nachbildet. Aus solchem lebhaften Naturempfinden erwächst ihm selbst eine schöne Bereicherung der Szene vom Tode des Paris: er lag da zerhauen und zerspalten, der Schöne in der schönen Frühlingszeit, auf dem grünen Grase. Sein schöner Mund, seine Nase, seine Augen, seine Wangen waren behangen mit Blumen und Kräutern; so geziemte es dem Liebling der Frauen. An den Kämpfen und Liebesszenen nimmt er so lebendigen Anteil, daß er sich auch hier zu selbständiger dichterischer Leistung in freien Einlagen größeren Umfanges angeregt fühlt. Dabei offenbart er dann ein viel stärkeres Temperament als Heinrich von Veldeke. Er greift zu den derbsten Mitteln, um kräftige Eindrücke zu erzielen, bewegt sich mit der Wahl seiner Bilder und Vergleiche ganz außerhalb der gewöhnlichen Gleise, und ein jugendlicher Mangel an Maß und Takt bringt ihn dann gelegentlich auf seltsame Irrwege. Die Greuel des Schlachtfeldes, grausige Verwundungen und Verstümmelungen beschäftigen seine Phantasie mit besonderer Lebhaftigkeit; er läßt dort Ströme von Blut fließen, die einem Mann von mittlerer Größe bis an den Mund gehen. Bezeichnend ist seine von der Quelle ganz abweichende Schilderung des Kampfes zwischen Achill und Hektor. Bei Benedikt ersticht Achill den Hektor recht unrühmlich im Schlachtgetümmel, während er deckungslos mit einem Gefallenen beschäftigt ist. Bei Herbort rennen die Helden einander an, knurrend, als ob sie sich beißen wollten; mit ihren Schlägen treiben und zerren sie sich hin und her wie Bär und Löwe; nach langem Kampfe hängen ihnen von den Hieben Haut und Fleischfetzen auf die blutüberströmte Rüstung nieder. Da wirft Achill seinen Gegner ins Gras, überrennt ihn, läßt ihn vor Schlägen und Tritten nicht aufkommen, und nun werden des Unterliegenden Augen trübe, die Nase bleich, die Hände sinken ihm nieder: Hektor nahm sein Ende. Aber sofort ist auch Achills Zorn geschwunden und er widmet ihm als dem Trost und der Wonne seines Geschlechtes und seiner Leute, desgleichen nicht geboren werden wird, solange die Welt steht, einen warmherzigen Nachruf, der in die Worte ausläuft: *du hâst den lîp hie verlorn durch trûwe und durch êre. Got gnâde dîn immer mêre.*

Die besondere Achtung vor der Treue und das Mitleid, die hier

dem Helden beigelegt werden, sind charakteristisch für den deutschen Dichter. So erklärt er, daß das Lob, welches das wälsche Buch dem Pelias spende, seinem Herzen widerstehe, weil er ein ungetreuer Mann war. Hatte schon Veldeke bei Eneas Höllenfahrt eine Äußerung herzlichen Mitleids des Helden mit den Leiden der armen Seelen frei eingeschaltet, so bemerkt Herbort bei Hekubas Klage um Hektor, angesichts dieses Jammers würde jeder mitweinen müssen, und wenn er ein steinernes Herz hätte. Ähnliches wiederholt sich bei anderer Gelegenheit, und lebhaftes Mitgefühl mit fremdem Unglück ist es auch schließlich, das ihn die Totenklagen gegen die Quelle erheblich vermehren, erweitern und durch stärkste Mittel steigern läßt. Doch spricht dabei auch die deutsche Vorliebe für die Darlegung seelischer Bewegungen mit, und diese äußert sich auch besonders in dem monologischen Zuwachs der Minneszenen. Die berühmteste Liebesepisode in Benedikts Werk ist die später über Chaucer in Shakespeares Troilus und Cressida ausmündende Briseida-Novelle geworden, deren Akte er einzeln zwischen die kriegerischen Ereignisse eingelegt hat. Einen Höhepunkt bildet die Szene, wie Briseida von Troilus, ihrem geliebten Gatten, auf Verlangen ihres Vaters Calchas den Griechen ausgeliefert werden muß. Der Franzose tut Briseidas Klage ziemlich kurz ab. Was ihn am meisten und ausführlichsten beschäftigt, ist die Toilette, in der die Schöne zu den Griechen kommt. Der Deutsche drängt deren Schilderung aufs kürzeste zusammen, erweitert dagegen die Klage um das Vierfache, führt den Schmerz des armen Paares lebendig und mitleidvoll vor Augen und läßt Vater Priamus mit einer energischen Mahnung an Troilus, er solle gedenken, daß er ein Mann sei, der Szene ein Ende machen. In Briseidas Klage steht bei dem Franzosen die Entrüstung über ihre schmähliche Behandlung im Vordergrund und die Besorgnis, bei den unbekannten Griechen nicht genügend geehrt zu werden. Der Deutsche läßt sie ausdrücklich versichern, daß sie ihr Unglück nur um Troilus willen schmerze. Ja, wenn sie wie eine Kröte am Zaune gehen sollte, und hätte dabei nur soviel von dem Geliebten, daß sie ihn sehen könnte, sie würde alles ertragen. Was Benedikt beim Raub der Helena über deren Empfindungen sagt, gestaltet Herbort zu einer Klage der Entführten aus.

Besonders eingehend beschäftigen ihn die Vorgänge in den Herzen der Männer, die sich beim ersten Anblick einer schönen Frau von glühender Liebe ergriffen fühlen. Jedesmal kommen sie sich plötzlich wie ausgewechselt vor: Achilles empfindet, als er Polixena erschaut hat,

daß ihm sein Mannesherz genommen ist, daß er, so sehr er auch streben mag, wieder sein eigen zu werden, allein der Polixena gehört (11177 f.). Diomedes fühlt beim ersten Erscheinen der Briseida im griechischen Lager sein Herz entleert; seinen ganzen Inhalt hat die Schöne an sich genommen (8543—603); es ist ihm, als ob er im Leibe an Stelle des Herzens eine leere Hülse, einen Strohwisch trüge; er haftet an Briseida wie der Fisch an der Angel (9425 ff.). Ganz selbständig ist die Szene zwischen Jason und Medea ausgestaltet. Während der Franzose nur schildert, wie die Prinzessin sich beim ersten Anblick in den schönen und berühmten Helden verliebt, während er dann später mit besonderem Interesse und besonderer Kunst ausführt, wie sie voll sehnsüchtiger Unruhe die Zeit eines nächtlichen Stelldicheins erwartet, läßt der Deutsche auch hier den Helden zuerst die Liebe empfinden und die Veräußerung seines Ich an die Geliebte. Ja, Herborts Jason geht der Medea sogleich mit einer Berührung zu Leibe, die zwar Ovids Ars amatoria abgesehen[1]) und im Sinne der derben Vagantenlyrik gehalten ist, aber von Heinrich von Veldeke als sehr *dorpelîke* getadelt sein würde. Dann aber läßt er eine höfische Liebeserklärung Jasons folgen, die ganz im Stil der Liebesmonologe der Eneide auf eine lange Antithesenreihe jener wechselnden seelischen und körperlichen Empfindungen des Liebenden hinausläuft; Medea läßt er, angeregt durch Ovids Heldinnenbriefe, klagen, wie jede einzelne ihrer Zauberkünste sie vor der Gewalt der Minne im Stich läßt[2]), und spitzfindig reflektiert sie über das Problem des Seelentausches, wie sie nun Jason geworden sei und zugleich doch Medea geblieben.[3]) Dafür wird dann die ganze schöne Erwartungsszene gestrichen. Mit gutem Humor be-

[1]) Herb. 606/713, vgl. Ars. am. I, 149—56.

[2]) Die Anregung zu diesem Motiv war Herbort durch Ovid, Heroides XII, 163—172 gegeben.

[3]) Diese Erörterung entspricht weder Ovid noch der französischen Quelle, stimmt aber im Grundgedanken und vereinzelt auch im Ausdruck zu Isoldens Rede und Selbstgespräch über ihren Personentausch mit Tristan bei Gottfried v. Straßburg. Trist. 18340 bezeichnet sie Tristan als ihren, sich als Tristans *lîp*: Herb. 857 f. sagt Medea *mich dunket daz ich Jason sî und . . . daz Jason sî ich.* — Tr. 18512 f. *Zwei leben die enwurden nie alsus gemischet in ein* und 18531 *Tristandes zunge und mîn sin die varnt dort mit einander hin:* Herb. 862 *bin ich Medea und hat Jason mînen sin, sô weiz ich wol daz ich zwei bin.* — Tr. 18544 *ich var dort mit Tristande und sitze hie bî Marke:* Herb. 807 *Nu far hin armer geist da du Jasonen weist.* Das Motiv entstammt augenscheinlich einer Trennungsszene, wie sie bei Gottfried, nicht einer Begegnungsszene, wie sie bei Herbort vorliegt.

merkt er nach der Klage der geraubten Helena und der Trostrede des Paris: „An dem zweiten Tage vermindert sie die Klage; danach in sieben Tagen hört niemand mehr sie klagen; schon nach einem halben Jahr liebt sie Paris offenbar; und als das Jahr zu Ende kam, da war sie Menelaus gram". An die grimmigen Reckenwitze am Schluß des Waltharius erinnert es, wenn Herbort den in meuchlerischem Überfall überwältigten Achill dem Paris einen solchen Hieb durchs Gesicht versetzen läßt, daß er seine Helena nie wieder mit ganzem Munde küssen konnte. Und wenn er den in Polixena verliebten und in trübe Gedanken versunkenen Achill den Besuch der Griechen mit einem Gesicht empfangen läßt, als hätte er Zahnschmerzen, so ist das auch gewiß scherzhaft gemeint, so Wunderliches ihm auch sonst in seinen Bildern zuzutrauen ist. Im Hineinversetzen der antiken Welt in die Umwelt der Gegenwart überbietet er den Franzosen, und er trägt kein Bedenken, zu Ehren seines Landgrafen dem Herkules als Schild und Heerzeichen seiner Griechen das hessen-thüringische Wappen zu geben (1328f).

Daß Herbort durch Heinrich von Veldeke in der Richtung seines Interesses auf das seelische Erleben des Liebenden und auch in dessen Gestaltung Anregungen erfahren hat, ist klar, doch kommen hier auch Einflüsse der Lyrik in Betracht und allzu hoch darf man Veldekes Einwirkung auf Herborts Kunst überhaupt nicht anschlagen. Von Veldekes Stilformen fehlt ihm die Stichomythie mit unbedeutenden Ausnahmen (6332f. 8015ff.). Sonst fehlt überhaupt das lebhafte Hin und Her der Wechselrede. Das Gespräch liegt bei ihm in den Banden des Monologs. Die Anreden an die personifizierte Minne und Reimkünste, wie sie Veldeke damit verbindet, haben ihn nicht zur Nachfolge gereizt. Höchstens könnte die Durchführung des Vierreims durch die 44 Verse von Helenas Klage um Paris Tod (14035—78) durch Veldekes Reimhäufung angeregt sein; für die Form selbst aber bieten nur die einreimigen Vierzeiler in Gottfrieds Tristan eine Parallele. Die Wortwiederholung wendet Herbort nicht dabei an, sonst aber gehört gerade sie in mannigfachen Abwandlungen zu den häufigsten Erscheinungen seines Stils. Manchmal nur aus Ungeschick gebraucht, findet sie sich vielfach in der alten volkstümlichen Weise der Übergangsvermittelung, oft in künstlicheren Formen, überaus häufig und in viel weiterer Ausdehnung als bei Veldeke in Gestalt der stilbelebenden Anapher. Die Annomination wird gelegentlich schon zu einem variierenden Wiederholungsspiel, wie es vor allem Gottfried v. Straßburg ausbildet,

in Fällen wie: *gebleichet und geblichen* (619), *ez geschach von geschichte* (3542), *sanfte unsanfte und unsanfte sanfte* (751), *als die zît leidet, swenne der sumer scheidet, also scheidet daz leit gegen der zîte sûzecheit* (2357), *da wart sûr sûzze, und sûzzede in sêre ir leit und ir swêre; ir sûzze hete sûrede* usw. durch 10 Verse hindurch (7558).[1]) Die Antithese, die uns wie bei Gottfried auch in dieser Figur begegnet, ist auch bei Herbort ein wichtigeres und reicher entwickeltes Stilmittel als bei Veldeke geworden. So gründet er eine ganz frei eingelegte Schlachtschilderung von 36 Versen (13906—42), die durch das Hin und Her, Auf und Nieder eingeleitet wird, ganz auf die dem Leben abgelauschten Gegensätze des starken Feiglings und des schwächeren Kühnen, des kräftigen Verzagten, der sich mit Ausreden wegen seines Pferdes und seiner Rüstung vom Kampfe drückt, und des Tapferen, der sich durch keine Schäden seines Rosses oder seiner Rüstung von ritterlicher Tat abhalten läßt. Wie antithetische, so werden auch synonyme oder sich ergänzende Begriffe mit Vorliebe in einer Reimzeile gepaart, und ganze Versreihen erhalten durch diese innere Zweigliedrigkeit, wie sie uns schon beim Pilatusdichter begegnete, bei Herbort einen wirkungsvollen Parallelismus nicht nur des Sinnes, sondern auch des Rhythmus. Der dipodische Charakter solcher Verse kann gelegentlich bis zu völliger Unterdrückung der Nebenhebungen gesteigert werden (z. B. 1537f., 6333f., 18132f.). Auch asyndetisch setzt er gern mit Adjektiven, Partizipien oder adverbialen Bestimmungen verbundene Substantive in langer Reihe nebeneinander, bald in trockener Aufzählung, bald in lebhafter Schilderung; so recht wirkungsvoll bei der Vorbereitung einer Schlacht, wo diese Asyndeten wie eine Reihe kräftiger Kommandorufe klingen (720, 725, 729/37). In erster Linie immer auf starke Eindrücke zielend, liebt er sowohl in der Erzählung als auch in seelischen Schilderungen rhetorische Formen der Steigerung, Hyperbeln und grelle Bilder, die seiner naturalistischen Neigung entsprechen. Von alten volkstümlichen Formeln und Wörtern blickt noch einiges durch, zugleich gibt er im Wortschatz ebenso wie im Reim seiner hessischen Mundart nach.[2]) Reinheit des Reims ist ihm Gesetz und noch weiter durchgeführt als bei Veldeke; auch der Versbau entspricht der neuen Regelung, doch geht er hier in der

[1]) Wörtliche Anklänge in Gottfrieds Tristan: *bleichen unde blîchen* 14322 (vgl. *gestreichet und gestrichen* 17542); *sanfte unsanfte* 12194. 19031; *leid* und *leiden* 13755; *süeze sûr* 60.

[2]) Brachmann, *Zum Reimgebrauch H.s v. F.* Diss. Leipz. 1907.

Reduktion der Senkungen und Nebenhebungen gelegentlich über Veldeke hinaus, und manch holpriger Vers und mancher mißliche Reimbehelf zeigt, daß er zu freier und sicherer Beherrschung der Technik noch nicht gediehen ist. Auch sein Stil hat noch etwas Unausgeglichenes. Die höfische Minnedichtung reizt ihn zu eigenen Leistungen ihres Stils, aber die neue Art liegt ihm weniger als die derbere der älteren Epik und der Vagantendichtung. Einflüsse Ovids und der Lateinschule konkurrieren mit denen der französischen Vorlage. Vor allem aber ist Herbort doch er selber, trotz allem Anfängerhaften ein Dichter von erfreulicher Selbständigkeit und Stärke des Empfindens und des Ausdrucks. Bei einem solchen ist schwer zu sagen, wie weit die nachveldekesche Kunstepik auf ihn gewirkt haben müßte, wenn sie ihm schon zugänglich gewesen wäre. Bestimmte Stilerscheinungen deuteten schon in diese spätere Richtung; dahin gehört auch der Gebrauch von Fremdwörtern, der über Veldeke erheblich hinaus geht. Freilich möchte man meinen, Wolframs Kunst müßte auf den im Auftrage des Landgrafen Dichtenden doch wohl bestimmt greifbare Wirkungen geübt haben, wenn der junge Anfänger nach der Eisenacher Zeit des Meisters sein Werk begonnen hätte. Aber die auffälligen Berührungen mit Gottfrieds Tristan werden doch schwerlich anders als aus einer Bekanntschaft Herborts mit diesem Werk eines ihm freilich ebenso wesensfremden wie formüberlegenen Künstlers zu erklären sein. Wir müßten dann den trojanischen Krieg nach 1210 und vor 1217, also in die letzten Lebensjahre des Landgrafen setzen. Das würde erlauben, an der nicht ohne Grund behaupteten ungarischen Beeinflussung des thüringischen Wappens, wie schon Herbort es schildert, festzuhalten, da deren Möglichkeit mit 1211 beginnt.[1]) Auch die Annahme, daß Herborts Vorwort auf das des Albrecht von Halberstadt zu seinem deutschen Ovid eingewirkt, Albrecht aber seinen Prolog erst am Schluß seiner umfänglichen Dichtung verfaßt habe, läßt sich damit vereinigen. Denn die Beziehung von Albrechts Zeitangabe über den Beginn seiner Arbeit auf das Jahr 1210 scheint auch mir durch den Versuch, sie auf 1190 umzudeuten, nicht erschüttert zu sein.[2])

[1]) Schröder ZfdA 52, 653 unten.

[2]) Auf 1190 wollen Baesecke, ZfdA 50, 366f.; 51, 163f. und K. Ludwig, *Untersuchungen zur Chronologie des Albrecht v. Halberstadt* (Germanist. Arbeiten, hrsg. v. Baesecke H. 4), Heidelberg 1915 beide Dichtungen ansetzen. Dagegen Schröder, Gött. Nachr. 1909, 64ff., ZfdA 51, 174f.; 52, 360f.; Behaghel AfdA 33, 313f. Zu Albrechts *zwelfhundert jar und zehene bevorn* vgl. Hermann Damen IV, 127f. *tûsent und drîzich ouch tsû vorn* = tausend und noch dreißig dazu.

§ 25.

Albrecht von Halberstadt.

Albrecht kennt schon bei allen hochdeutschen Stämmen eine kunstgerechte Dichtung in mustergültigen, maßgebenden Sprachformen. Darum bittet er, es ihm zugute zu halten, wenn ihm, der weder Schwabe noch Bayer, noch Thüringer, noch Franke, sondern ein aus Halberstadt gebürtiger Sachse sei, in seinen Reimen etwa Unrichtiges mit unterlaufe. Tatsächlich bedient er sich thüringischer Sprachformen mit Spuren niedersächsischen Wortgebrauchs, und in der thüringischen Probstei Jechaburg, westlich von Sondershausen, hat er nach eigener Angabe sein Werk gedichtet.[1]) Man wird ihn mit einem Chorherren Albertus gleichsetzen dürfen, der in Jechaburger Urkunden der Jahre 1217, 1218 und 1231 als Scholastikus des Stiftes auftritt, und möglicherweise handelt es sich bei dem ebendort im Jahre 1251 urkundlich bezeugten Albertus scholasticus noch um dieselbe Persönlichkeit.[1]) Albrecht wird bei seinem Unternehmen gewiß mit dem Gefallen Hermanns von Thüringen an den antiken Stoffen gerechnet haben, und so gedenkt er in seinem Vorwort auch des weitberühmten Landgrafen, weil er in dessen Lande sein Werk gedichtet habe. Daß er aber dazu durch Hermann beauftragt worden sei und mit dem Eisenacher Hof in persönlicher Verbindung gestanden habe, ist aus seinen Worten nicht zu entnehmen. Sein Werk ist in seiner Zeit, ja in der ganzen mittelhochdeutschen Literatur eine vereinzelte Erscheinung, insofern es die einzige deutsche Bearbeitung einer antiken Dichtung ist, die unmittelbar aus der Quelle schöpft. Wie Albrecht dabei im einzelnen verfahren ist, läßt sich genau nur an zwei Bruchstücken einer alten Handschrift verfolgen, die 279 und 144 Verse umfassen.[2]) Das ganze Werk ist nur in einer sprachlich und metrisch eingreifend modernisierenden und vielfach entstellenden Umarbeitung erhalten, die Jörg Wickram unter gelegentlicher Heranziehung des lateinischen Originals verfaßte und mit Holzschnitten und abwegigen prosaischen Moralisationen des Gerh. Lorichius im Jahre 1545 drucken ließ.[3]) Nur Albrechts Vorwort hat Wickram soweit mit seinen Änderungen

---

[1]) J. Grimm, ZfdA 8, 10. 464f.; Th. Irmisch, *Beiträge zur schwarzburgischen Heimatkunde*, 1905, S. 327f.

[2]) I. Hrsg. v. Leverkus, ZfdA 11, 360f.; II. Hrsg. v. Lübben, Germ. 10, 237f.; auch bei Bolte, *Wickram*, 7, 277f.; 8, 93f.

[3]) Hrsg. v. Bolte, Lit. Ver. 237. 241. Stuttgart 1905/06.

verschont, daß man hier hoffen konnte, den ursprünglichen Wortlaut zurückzugewinnen.[1]) Daß aber Bartsch mit dem Versuche, nach Grimms Vorgang aus Wickrams Text auch sonst noch große Teile der alten Dichtung wiederherzustellen, Unmögliches unternommen hatte, zeigte die Vergleichung des erst später aufgefundenen zweiten Bruchstücks mit dem entsprechenden Abschnitt seiner Rekonstruktion.[2])

Vereinzelt durch Herborts Trojanerkrieg, etwas mehr durch Veldekes Eneide beeinflußt, hat doch Albrecht natürlich den antiken Charakter seiner Erzählungen weit treuer gewahrt als jene beiden, die den Stoff schon in ihren französischen Quellen romantisch umgeformt fanden. Seine Absicht ist es, die lateinische Vorlage Schritt für Schritt gemeinverständlich nachzuerzählen, und er hat seine Aufgabe mit gutem Verständnis Ovids und unter gelegentlicher Verwertung weitergehender Kenntnis der antiken Mythologie und Heldensage gelöst, die ihm vielleicht nur durch Glossen seiner Ovidhandschrift vermittelt wurde. Den alten Gottheiten mußte dabei eine viel bedeutendere Rolle belassen werden als in den Epen seiner Vorgänger, schon weil sie hier mit dem naturmythischen Charakter des Gegenstandes viel unauflöslicher verwachsen waren, und für Rittertum und Frauendienst boten diese antiken Verwandlungsmärchen nicht den Raum wie jene heroischen Stoffe. Aber als mittelalterlicher Mensch rückte Albrecht doch die alten Erzählungen möglichst in den Gesichtskreis seiner Zeit und seines Volkes. Mit dem Götterwesen fand er sich in seinem Vorwort ein für allemal gut mittelalterlich ab, indem er es als Teufelswerk bezeichnet; im übrigen aber läßt er dann die alten Gottheiten wesentlich schalten und walten wie in seiner Quelle. Die Gestalten der niederen Mythologie verwandelt er tunlichst in solche des deutschen Volksglaubens: Pan wird zum Gott der Zwerge, Tmolus gebietet über Wald und Wichte. Dort treiben auch Waldmännlein, Schrate und Elbe, Waldfrauen, Feien und Elbinnen statt der Satyrn, Faune, Nymphen und Dryaden ihr Wesen. Proteus ist ein Meerwunder; Nymphen und Najaden erscheinen als Meerminnen, Wasserfrauen und Wasser-

[1]) Haupt, ZfdA 3, 289f.; Schröder, GGN 1909, 64ff. Vgl. die Literatur oben S. 191 Anm. 2.

[2]) Grimm, ZfdA 8, 377f.; K. Bartsch, *A. v. H. u. Ovid im Mittelalter.* Quedlinb.-Leipz. 1861. — O. Runge, *Die Metamorphosen-Verdeutschung Albrechts v. H.* Palaestra 73 (1908). Karl Ludwig, *Untersuchungen zur Chronologie A.s v. H.* (Germanist. Arbeiten, hrsg. v. Baesecke 4). Heidelberg 1915.

holden. Auch sonst wird Fremdartiges in deutsche Verhältnisse übertragen: Thetis verwandelt sich statt in einen Tiger in einen Wisent. Bei der Schilderung körperlicher Schönheit darf das blonde Haar nicht fehlen; das des Narzissus hätte ein Mägdlein auf ein Seidenkleid als Goldfaden nähen können. Die Kleidung wird modernisiert; an Stelle der antiken Kopfbinde tritt die Haube, und statt der Tiara ist es eine *hûbe von zindâle,* in die König Midas seine Eselsohren steckt. In volkstümlicher Weise vergleicht Albrecht Philomelens Schönheit statt der Najaden und Dryaden, die Ovid herbeizieht, nicht nur mit einer wilden Feie, sondern auch mit dem Maienblümlein und mit dem Morgenstern, der, alle anderen Sterne überstrahlend, aus den Wolken bricht. Gern verweilt auch er bei Naturschilderungen, bei den wechselnden Erscheinungen der Jahreszeiten, bei den Reizen der Waldeinsamkeit, dem rauschenden Quell im grünen Wald, an dem Thisbe sinnend auf den Geliebten wartet, dem blumenumgebenen, baumüberdachten Waldbrunnen, dessen klarer Spiegel Narzissus' Bild zurückwirft, bei der gewaltigen Eiche in Ceres heiligem Hain und dem Grasplatz darunter, wo man die Waldfrauen lachen und lärmen hört, wo sie singend ihren Ringelreihen um den Baum tanzen und man am Morgen dann ihre Fußspuren im Tau sehen kann. Auch er nimmt herzlichen persönlichen Anteil am Schicksal seiner Helden und Heldinnen und bringt ihn über die Quelle hinaus zum Ausdruck. Wieder ist es das Mitleid, das ihn zu einer solchen Äußerung bei Thisbes Unglück bewegt, und wieder ist es eine besondere Klage, die er ihr in den Mund legt, eine Anrufung an des Waldes Vögel, Laub und Gras, daß sie ihr klagen helfen sollen. Bei der Verwandelung der schuldbefleckten Mirra in einen Baum wandelt er ihre Bitte um eine Gestalt, in der sie, selbst weder lebend noch tot, weder das Reich der Lebenden noch der Toten beflecken möge, in ein Gebet mütterlicher Fürsorge für das Kind, das sie gebären soll, damit es unter ihrer Schande nicht leide. Den Frevler Tereus nennt er den *tiuvels genôz* und den *vâlandes man,* als höchsten Vorwurf aber schleudert ihm die geschändete Philomela den der Untreue ins Gesicht: Du hast Treue und Ehre verloren, treulos hast du an mir gehandelt.

Schon um der Gemeinverständlichkeit willen mußte Albrecht nicht nur viele Beziehungen auf antike Mythen, Sagen, Gebräuche ausschalten, sondern auch Ovids Kunststil ändern. Aber hier kommt hinzu, daß ihm Ovids Geistesrichtung wie seine Darstellungsweise innerlich fremd bleibt und daß er nicht entfernt die nötigen Aus-

drucksmittel beherrscht, um dem Reichtum seiner Stilkunst nachzukommen. Das Perverse, das allzu Krasse und Gräßliche, die überraschenden, befremdenden und bis zur Geschmacklosigkeit naturalistischen Bilder und Vergleiche läßt er beiseite, ganz anders als Herbort von Fritzlar, der in dieser Richtung Ovid viel näher kommt und sicher durch ihn angeregt worden ist. Aber auch Ovids Rhetorik erscheint bei Albrecht ganz verblaßt, wenn auch das Urteil darüber bei dem Zustand der Überlieferung auf unsicherem Boden steht. Den Gebrauch, eine der handelnden Personen mitten in der Erzählung plötzlich in Form der Anrede zu nennen, hat er allerdings seinem Vorbild abgesehen, um damit nach Belieben zu schalten. Die Anapher weiß auch er zu verwerten; die Wortwiederholung des Echo im Echomärchen hat er, gewiß nicht erst Wickram, frei und nicht ohne Geschick nachgebildet. Im übrigen aber darf man wohl sagen, daß er die Erzählung des kunstvollen ovidischen Schmuckes fast völlig entkleidet hat, während andererseits die Einflüsse des neuen höfischen Stils, den er neben Veldeke und Herbort auch wohl schon aus Hartmanns Dichtung kennen gelernt hat, in bescheidenen Grenzen blieben, und er hat sich nicht in so selbständigen und umfänglichen Einlagen dieses Stils versucht wie seine Vorgänger. So war die fremde Welt der Ovidischen Göttermärchen doch für den Geschmack und die Interessen der höfischen Kreise nicht genügend zugerichtet worden, um deren Beifall zu finden. Albrechts Werk scheint bald in Vergessenheit geraten zu sein, bis endlich Wickram es wieder hervorzog. Erst in dessen grober Übermalung ist es dann eigentlich literarisch wirksam geworden. Es wurde eine Fundgrube für Hans Sachs und andere Meistersinger. Vier weitere Auflagen, die letzte vom Jahre 1631, zeugen für seine dauernde Verbreitung.

§ 26.

Athis und Prophilias.

Aus den epischen Umformungen antiker Erzählungen ins Romantische schöpften die Franzosen auch die Anregung zu freieren Erfindungen von Liebesromanen, die sie in die antike Umwelt versetzten. So gestaltete ein gewisser Alexandre eine orientalische Novelle aus dem Kreise der Freundschaftssagen zu einer *Estoire d'Athenes* aus[1]), indem er den beiden Freunden die antik klingenden

[1]) *Li Romanz d'Athis et Prophilias* (*L'Estoire d'Athenes*), hrsg. v. A. Hilka, Bd 1. 2 (Gesellsch. f. roman. Lit. Bd. 29. 40). Dresden 1912. 16. Über d. Ver-

Namen *Athis* und *Prophilias* gab, den einen zum Römer, den anderen zum Athener machte und die Novelle mit einer Fülle ritterlicher Helden- und Liebesabenteuer fortsetzte, die sich hauptsächlich in Kriegshandlungen zwischen Athen und Korinth abspielen und bei denen die beiden Helden unter Herzog Theseus und seinem Sohn Pirithous gegen Telamon von Korinth fechten. Hatte in der lateinischen Sequenz des 11. Jahrhunderts von Lantfried und Cobbo der eine Freund dem anderen nur zur Prüfung seiner Opferwilligkeit das Ansinnen gestellt, ihm seine Frau abzutreten, so wird in jener orientalischen Freundschaftsnovelle, die dem Abendlande besonders durch die Disciplina Clericalis des spanischen Juden Petrus Alfonsi bekannt wurde, mit diesem Motiv Ernst gemacht, indem die Abtretung wirklich erfolgt.[1]) Der Freund, der das Opfer gebracht hat, um den im eigentlichen Sinne zum Sterben verliebten Freund zu retten, gerät später in höchste Not und bezichtigt sich, als er sich von diesem im Stiche gelassen wähnt, aus Lebensüberdruß eines Mordes, dessen unfreiwilliger Zeuge er geworden war. Zum Tode verurteilt, wird er vor der Hinrichtung von dem in Wirklichkeit unverändert treuen Freunde erkannt, der sich nun selbst, um den Freund zu retten, jener Untat beschuldigt, bis dann der wirkliche Täter entdeckt wird. Das ist auch der Kern des französischen Romans; alles übrige ist Alexanders Zutat, bei der Anregungen durch den Eneas, den Trojaroman und auch durch den Tristan nicht zu verkennen sind. Vor allem aber hat die schon in der Kernerzählung gegebene überschwengliche Vorstellung von der verzehrenden Gewalt der Minne den Ton angegeben für die mannigfachen Liebesbegebenheiten, die den weiteren Lauf des Romans beherrschen. Auch er hat einen deutschen Bearbeiter gefunden, dessen *Athis und Prophilias* uns leider nur in Bruchstücken von drei Handschriften erhalten ist.[2])

Von den beiden Fassungen, die von der französischen Dichtung

---

hältnis der Fassungen u. d. Quellen: Staël v. Holstein, *Le roman d'Athis et Pr.* Diss. Upsala 1909.

[1]) Die *Disciplina clericalis des Petrus Alfonsi*, hrsg. v. Hilka u. Sjöderhelm. Heidelberg 1911, S. 4, 20ff.

[2]) Ausg. mit ausführl. Einl. u. Anm. v. Wilh. Grimm, *Kleinere Schriften*, Bd. 3, 212ff. (aus: Abhh. d. Berliner Ak. d. W. ph. h. Kl. 1846). Dazu ebenda S. 346ff., *Die Sage von Athis u. Proph.* (aus: ZfdA 12, 1865). Neu verglichener Abdruck der Bruchstücke von Kraus, *Mhd. Übungsbuch*. Heidelberg 1912, S. 72f., 244f. — Metz, *Die deutschen Bruchstücke v. Athis u. Proph. in ihrem Verhältnis zum afrz. Roman*. Diss. Straßburg 1914. Leitzmann, *Zu A. u. Pr.* (Textkritisches), ZfdA 54, 248f.

vorliegen, kann für die deutsche Bearbeitung nur die ausführlichere in Betracht kommen. Doch weicht auch von dieser die deutsche Dichtung, bei aller Übereinstimmung im Gange der Erzählung, in der Behandlung des Einzelnen fast auf Schritt und Tritt ab. Dazwischen aber finden sich doch auch wieder einzelne wörtliche Übereinstimmungen, und in gewissen Fällen kann man noch erkennen, wie der Wortlaut der vorliegenden französischen Fassung Anlaß zu den freien Ausführungen und Einschaltungen des Deutschen gegeben hat, so daß doch kein genügender Grund für die Annahme vorhanden scheint, er habe eine dritte, verlorene Redaktion der französischen Dichtung benutzt. Wie Herbort scheint auch er für die sehr ausführlichen Toilettenschilderungen des Franzosen ein geringeres Interesse gehabt zu haben als für die Kampfszenen, die er vielfach eingehender als die Quelle und mit großer Selbständigkeit behandelt. Vor allem aber folgt auch er wieder den seelischen Bewegungen der Helden mit großem Anteil und formt sie zu ganz selbständigen Äußerungen. So in der Klage des Athis um den ermordeten Jüngling, der einem glücklichen Leben plötzlich entrissen ist, während er selbst seines glück- und liebeleeren Daseins kein Ende findet, und wiederum in der Klage des Theseus am Sterbelager seines Sohnes, wo der Dichter wenige Worte der Quelle zu einer rhetorisch kunstvollen und doch warm empfundenen Schilderung des Vaters vom bevorstehenden Verfall des höfisch ritterlichen Lebens nach dem Tode des unersetzlichen Pirithous ausgestaltet. Zeigt hier der Deutsche sein selbständiges stilistisches Können in einer eindrucksvollen Antithesenreihe, die mit sprachlichen Neubildungen spielt, und zeigt er auch sonst seine selbständige Neigung zu Annominationen und Wortwiederholungen, so gehört ein Beispiel für die Schlag auf Schlag wechselnde knappe Frage und Antwort zu den Fällen, wo wir einen nahen Anschluß an die erhaltene französische Dichtung feststellen können. Der Versbau und die Reime, in denen die Brechung vorherrscht, zeigen die fortgeschrittene Technik der älteren Blütezeit. Das sprachliche Gepräge der Reime wie des Wortgebrauches läßt sich am wahrscheinlichsten auf Hessen deuten. Auch die drei Handschriften weisen auf die Verbreitung des Gedichtes im westlichen Mitteldeutschland und in angrenzenden niederdeutschen Gegenden. Als ein an Veldeke oder Herbort angelehntes Motiv darf man wohl die gefühlvolle Verewigung durch das Grabmal deuten, die der sterbende Pirithous sich und der vergeblich umworbenen Cardiones ausbedingt, die

Stätte dauernder Vereinigung mit der Geliebten, wie sie in Tristan und Isolden vorgebildet war. Die Stelle fehlt wiederum der französischen Dichtung.

§ 27.

Ottos Eraclius.

Aus wirklichen Ereignissen der byzantinischen Geschichte, einer historischen Novelle und einem orientalisch anmutenden märchenhaften Motiv ist der Stoff des französischen Versromans vom „Eraclius" zusammengeschweißt, den Gautier von Arras für Graf Tiebaut V. von Blois, den Gatten Alicens, der Tochter Eleonorens von Poitiers, und für Alicens Schwester Marie von Champagne (s. o. S. 169) nach 1164 gedichtet hat.[1] Wir spüren auch hier den Geist dieses fürstlichen Kreises und seines Minnekultes, wenn Gautier zum Mittelpunkte seines weitschichtigen Stoffes eine Liebesgeschichte macht, in der er die verbotene Minne über die Ehe triumphieren und gerade die mißtrauische Bewachung das untadeligste Weib dazu führen läßt, daß sie die Ehe bricht. Die Geschichte des griechischen Kaisers Heraklius, der 610—641 als Nachfolger des von ihm gestürzten Phokas herrschte, ist die Grundlage des letzten Teiles der Dichtung, indem hier erzählt wird, wie der Kaiser den gewaltigen Perserkönig Kosroe besiegt und ihm das Heilige Kreuz wieder abgewinnt, das er aus Jerusalem entführt hatte. Die historische Unterlage des Haupt- und Mittelstückes aber bildet die Geschichte der schönen Athenais, die, von ihrem Vater, dem Philosophen Heraklitus, in ärmlichen Verhältnissen hinterlassen, vom Kaiser Theodosius auf den Rat seiner Schwester Pulcheria und seines besten Freundes Paulinus im Jahre 421 zu seiner Gemahlin erhoben wurde. Durch eine unglückliche Verwickelung wurde sie später eines Liebesverhältnisses zu Paulinus verdächtig, die kaiserliche Ehe wurde gelöst, Paulinus getötet. Vielleicht war der Name Heraklitus die Veranlassung, daß Heraklius mit dieser Erzählung der byzantinischen Chronisten in Verbindung gebracht wurde. Bei Gautier hat der junge Heraklius als der treue Freund und Berater des Kaisers, der die Ehe mit Athenais zustande bringt, einen Teil der Rolle des Paulinus übernommen, während deren weiterer Teil in völlig freier Ausführung und Umgestaltung der Überlieferung

[1]) *Oeuvres de* Gautier d'Arras, publ. p. E. Löseth, T. I, *Eracle*. Paris 1890 (Bibliothèque française du moyen age, T. 1).

einem Jüngling übertragen ist, der wohl als ein zweiter Paris an Schönheit und Erfolg in der Minne Parides genannt wird. Denn die tragische historische Erzählung von der unschuldig bezichtigten Kaiserin hat der Franzose zu einer Ehebruchsnovelle im Stil der Tristansage gemacht: von der betörenden Gewalt der Minne wie mit einem Zauberschlage überwältigt, finden die durch das Mißtrauen des Gatten tiefverletzte Kaiserin und Parides unter Vermittelung eines schlauen Weibes den Weg, der alle Absperrungsmaßregeln des eifersüchtigen Kaisers zuschanden macht. Der Entdeckung folgt das freimütige Bekenntnis der Liebenden, der Ehescheidung, statt der beabsichtigten Bestrafung, die Verheiratung des schuldig unschuldigen Paares. Ihre Verfehlung hatte Heraklius durchschaut, derselbe, der dem Kaiser zu der Ehe geraten, der ihn aber auch ernstlich vor der *huote* gewarnt hatte, da diese nur das Gegenteil von dem bewirken werde, was er damit bezwecke, und so ist er es auch, der den Kaiser zur Erkenntnis der eigenen Schuld und zur Begnadigung des Liebespaares bringt. Denn Eraclius hatte von der Geburt her die Gabe, alle Eigenschaften der Steine, der Pferde und der Frauen auf den ersten Blick zu erkennen. Dies ist jenes märchenhafte Motiv, welches in der einleitenden Erzählung vom Verkauf des Knaben Eraclius an den Hof des Kaisers und seinen weisen Ratschlägen nach allen Richtungen wirksam wird, bis es mit der Auswahl der Gemahlin für den Kaiser durch Eraclius in die Athenaisnovelle einmündet.

Diesen französischen Roman hat ein deutscher Dichter, der sich Otte und einen *gelêrten man* nennt, frei bearbeitet.[1]) In diesem Fall ist es einmal der Deutsche, der weniger Gefallen am Zergliedern und Ausspinnen seelischer Vorgänge als am Gegenständlichen hat. Er kürzt freilich auch die Erzählung, wo ihm der Franzose zu weitläufig wird, aber am wenigsten mag er ihm doch in den langen Selbstgesprächen folgen, und mit den kunstvoll herüber- und hinüberschießenden Erwägungen und Empfindungen der zwischen Liebe, Pflichtbewußtsein und gekränktem Ehrgefühl schwankenden Kaiserin macht er kurzen Prozeß, wie er auch bei Parides mehr die körper-

[1]) *Eraclius. Deutsches und französisches Gedicht des 12. Jahrhs. nebst mhd. griech. latein. Anhängen u. geschichtlicher Untersuchung*, hrsg. v. Massmann. Quedlinburg-Leipzig 1843 (BDN 6); vgl. Haupt, ZfdA 3, 158ff.; *Eraclius. Deutsches Gedicht des 13. Jahrhs.*, hrsg. v. H. Gräf, 1883 (QF 50); vgl. Bech, Literaturbl. 1884, 131. Schröder, GGA 1884, S. 563ff. G. Herzfeld, *Zu Ottos Eraclius.* Diss. Heidelberg 1884, dazu Behaghel, Literaturbl. 1885, 184. Strauch, Beiträge zur Kritik des E., ZfdA 31, 297f.

lichen als die seelischen Äußerungen seiner Minnekrankheit darstellt. Ein echter Realist, findet er besonders Gefallen an der schlauen Alten, die das Paar zusammenzubringen versteht. Er gibt ihr die führende Rolle in dieser Liebesintrigue, stattet sie als gewiegte Kupplerin und Heilkünstlerin mit charakteristischen Zügen volkstümlichen Stiles aus und gestaltet ihre Verhandlung mit der liebeskranken Kaiserin zu einer lebendigen dramatischen Szene. Die für die anwesende Bewachung laut gesprochenen Krankheitsklagen der Kaiserin und die Gesundheitsvorschriften der Alten wechseln humorvoll mit der beiseite geflüsterten Botschaft und ehebrecherischen Verabredung der beiden Frauen. Der in eine Pastete eingebackene Liebesbrief, den statt dessen der Franzose die Kaiserin an Parides schicken läßt, war dem Deutschen wohl zu fremdartig. Auch einen Bauern weiß dieser mehr nach dem Leben zu zeichnen als sein Vorbild. Die Schilderung eines Pferdemarktes interessiert ihn mehr als die Belagerung einer Stadt, und das ärmliche Heim der Athenais mehr als die allzu lange Revue über die schönsten Frauen, die der Franzose den Eraclius für die Auswahl der kaiserlichen Gemahlin abhalten läßt. Die sinnliche Seite der Liebesgeschichte behandelt Otte mit derbvolkstümlichen Wendungen, und während der Franzose dafür Sorge trägt, daß Athenais auch nach der Scheidung noch vom Kaiser ihr anständiges Auskommen erhält, sagt der Deutsche: „Sie fühlte sich bei Parides auf dem Stroh wohler als in der Pracht des kaiserlichen Bettes, und das Wasser schmeckte ihr bei ihm besser als beim Kaiser der Würzwein. Wenn ein Weib den Mann bekommt, den sie von Herzen lieb hat, und er ihr liebevoll ihre Herzenswünsche gewährt, braucht er sie nicht zu bewachen."

Gegen die Liebesgeschichte tritt auch bei Otte der historischlegendarische Schlußteil zurück. Jener gilt sein dichterisches Interesse, in diesem kommt der „*gelêrte man*" zu Worte, aber nicht zum Heil der Dichtung; denn was er hier nach der Kreuzgewinnung statt seiner französischen Quelle erzählt und was er über sie hinaus nach der Kaiserchronik und Otto von Freisings Chronik in aller Kürze hinzufügt, vom Märtyrer Anastasius, Mahomet, König Dagobert und von Eraclius' Ketzerei und Krankheit, glaubte er wohl der geschichtlichen Überlieferung schuldig zu sein, aber er zerfasert damit nur den Faden der Erzählung und trübt das Bild seines Helden, während der Franzose es mit dem Schlußfeuerwerk einer Lobrede und der Schilderung des glänzenden kaiserlichen Grabmals effektvoll beleuchtet. Als ein Stück Kaisergeschichte wurde Ottes Gedicht

angesehen und ihr wurde es von zweien der drei Handschriften, die es überliefern, einverleibt. In einer ist es in die Kaiserchronik eingefügt, während die andere Heinrichs v. München kompilierte Weltchronik enthält, in die schon der Verfasser Ottes Gedicht aufgenommen hatte. Otte selbst wollte sein Werk als eine fromme Leistung gewertet wissen, durch die er unter des heiligen Geistes Beistand das bisher versäumte Wuchern mit dem anvertrauten Pfunde nachzuholen hofft. Aber einen geistlichen Anstrich hat er ihm nicht gegeben. Auch die lehrhaften Anmerkungen, die er in seine Erzählung gelegentlich einstreut, sind mehr Erzeugnisse hausbackener Moral und praktischer Lebenserfahrung als frommer Gesinnung oder kirchlicher Überlieferung. Dem Einfluß der höfischen Kultur hat Otte sich nicht verschlossen; er verweilt gern bei der Schilderung ritterlicher Ausstattung und weiß mit den dazugehörigen französischen Modewörtern Bescheid. Nicht nur seine Vorlage, auch Heinrich von Veldeke, ja auch schon Hartmann von Aue haben ihm einige Anregungen für seine Darstellung höfischer Minne und ritterlichen Zweikampfes gegeben, diesen und jenen ihrer Verse bei ihm nachhallen lassen.

Otte ist ein anschaulicher und lebendiger Erzähler; von der formalen Kunst hat er sich vor allem die Kunst des lebhaft und schnell wechselnden zur Stichomythie drängenden Zwiegesprächs angeeignet; er wird da vielfach weit lebendiger als der Franzose mit seinen langen Reden. Aber von dem rein formalen Schmuck des höfischen Vortrags, von seinen rhetorischen Kunstmitteln, von seinem Spiel mit Worten und Reimen findet sich bei ihm so gut wie nichts, so viel Anlaß zu solchen Künsten ihm auch schon die Wortwiederholung und Wortvariierung seiner Quelle gegeben hätte. Eine Anzahl von Alliterationen, die bei ihm vorkommen, wird kaum dahin gerechnet werden können. Statt dessen entschlüpft ihm noch so manche alte Spielmannsformel, wie *er gie, kam (reit), zehant dâ er . . . vant; niht enliez: hiez, niht enlie: gie; (morgen) fruo: bereite sich darzuo; daz ist wâr: jâr usw.; in aller der gebaere: als . . . wære*, mancherlei ähnliche Beteuerung und manches Reimflickwerk, viele *sân* und *sâ*, je nach Bedarf des Reimes. Dazu kommen dann auch nicht wenige altepische Wörter und volkstümliche Wendungen, einzelne altertümliche Reime und Ungeschicklichkeiten im Versbau, die nicht alle der wenig genauen, schwankenden Überlieferung der Dichtung zugeschrieben werden können, um das Bild einer Leistung zu vollenden, die nicht etwa Hartmann, sondern der alten mittel-

deutschen Kunstepik anzuschließen ist. Ob sie nach den mundartlichen Erscheinungen nach dem südlichen Hessen, wie Gräf, Herzfeld, Behaghel annehmen, oder nach Ostfranken zu setzen ist, wie Schröder will, scheint mir nicht sicher; die handschriftliche Überlieferung weist jedenfalls in südöstliche Richtung[1]); ins Bayrisch-Fränkische führt auch die Erwähnung des steinkundigen Eraclius in Wolframs Parzival, die zugleich die Endgrenze für die Abfassungszeit bestimmt.

§ 28.

Die Legende in Oberfranken und Thüringen. Albertus. Ebernant v. Erfurt.

In der rein legendarischen Erzählung lebt dagegen in Mitteldeutschland der strenge Sinn der älteren Erzeugnisse dieser Gattung fort, auch wo sie sich wie früher Anno und Servatius in die deutsche Profangeschichte einreiht und auch wo sie sich die reineren Formen der inzwischen erblühten weltlichen Kunst angeeignet hat. Ein Geistlicher Albertus, den sein Reimgebrauch nach Süd- oder Ostfranken weist, hat im Anfang des 13. Jahrhunderts für seine geistlichen Kinder, d. i. wohl für geistliche Frauen, die Vita des Bischofs *Ulrich von Augsburg* (†973), die Berno von Reichenau um 1030 in lateinischer Prosa verfaßt hatte, in deutsche Reimverse gebracht.[2]) Die Vita erzählt von dem Anteil des Bischofs an den inneren und äußeren Kämpfen unter Otto I., besonders auch an der tapferen Verteidigung seiner von ihm mit neuen Festungsmauern umgebenen Stadt Augsburg gegen die Ungarn; sie berichtet von seinem frommen, wohltätigen und enthaltsamen Leben, seinen strengen Visitationen in der Diözese, von seinen Visionen, von allerlei wunderlichen Begebnissen, die seine Heiligkeit bezeugen, und seinem gottseligen Ende. Diese knappgefaßte, ziemlich dürre, wenn auch mit Beziehungen auf biblische Vorbilder und traditionellen Phrasen durchflochtene lateinische Erzählung hat Albert fast wörtlich übersetzt. Er hat dabei die moderne Reimtechnik zu beobachten und in seinem selbständig verfaßten Vorwort sogar einige bescheidene Reimkünste und ein Akrostichon mit seinem Namen anzubringen gewußt;

---

[1]) Strauch a. a. O.

[2]) *St. Ulrichs Leben, lateinisch beschrieben durch Berno von Reichenau und um das Jahr 1200 in deutsche Reime gebracht von* Albertus. Hrsg. v. Joh. Andr. Schmeller. München 1844. Über den Dialekt s. Zwierzina, ZfdA 44, 400.

aber vor rhythmischen Störungen und starker Überfüllung seiner Verse scheut er sich nicht, wo er es bei seinem sklavischen Anschluß an die Quelle nicht vermeiden konnte.

Gegenüber dieser Rückständigkeit zeigt eine sonst in mancher Beziehung verwandte thüringische Legendendichtung nicht nur im Reim, sondern auch im glatten Versbau den bildenden Einfluß der höfischen Kunst. Der Stoff auch dieser erbaulichen Erzählung gehört der deutschen Geschichte an, und auch ihr Dichter gibt im wesentlichen nur eine Übersetzung der lateinischen Prosa, die ihm den Stoff vermittelte.[1]) „*Kaiser und Kaiserin*" nannte der Dichter sein Werk in einem Akrostichon, das vorher die Worte enthält: *Ebernant so heizin ich die Erfurtere irkennint mich.* Er ist als *Ebernand juvenis* und *junior* unter den Erfurter Patriziern in den Jahren 1212 und 1217 urkundlich bezeugt.[2]) Das Kaiserpaar, das er im geistlichen Sinne verherrlichen wollte, waren Heinrich II. und seine Gattin Kunigunde, die 1146 und 1200 heilig gesprochen waren. Heinrichs Slavenkämpfe, die Wiederaufrichtung des Merseburger, die Gründung des Bamberger Bistums und des Bamberger Doms, zahlreiche anderweitige fromme Stiftungen, daneben auch die Kinderlosigkeit des kaiserlichen Ehepaares, die im Geiste kluniazensischer Askese auf freiwillige verdienstliche Keuschheit gedeutet wurde — das waren die Grundlagen, auf denen der Legendenbau aufgeführt wurde. Namentlich in das Leben der Kaiserin wurde dabei das nötige Wunderwerk hineingeflochten. Der Teufel nimmt eines Ritters Gestalt an, in der er sie in den Verdacht ehebrecherischen Verkehrs bringt, aber ein Gottesurteil, bei dem Kunigunde 12 glühende Pflugscharen unverletzt überschreitet, tut ihre Unschuld glänzend dar. Nach Heinrichs Tode geht sie in ein Kloster und nimmt demütig und bescheiden alle Pflichten des frommen Dienstes auf sich wie die Geringste; aber gegen ihren Willen wird ihre Heiligkeit kund: Als sie einst beim Gottesdienst ihren Handschuh von sich wirft, bleibt er an einem Sonnenstrahl hängen, und als sie die Äbtissin, ihre Nichte, die sie zu allem Guten erzogen hatte, einmal wegen

[1]) *Heinrich und Kunegunde von Ebernand von Erfurt*, hrsg. v. R. Bechstein. Quedlinburg, Leipzig 1860. G. M. Priest, *Ebernand v. Erfurt: Zu seinem Leben u. Wirken.* Diss. Jena 1907. E. Schröder, ZfdA 51, 143ff.

[2]) Den Beinamen deuten Beyer, *Urkundenbuch der Stadt Erfurt* (Halle 1889) und Schröder auf das Ratsgeschlecht der Junge, während Priest es lediglich als zeitweilige Unterscheidung von einem älteren, 1192 u. 93 bezeugten Ebernandus auffaßt, die später mit dem Beinamen Hetenig (Pelzrock?) vertauscht sei. Ein Hebernand, Ebirnand Hetenig ist zweimal 1227 bezeugt.

grober Pflichtversäumnis unter vier Augen mit einer Ohrfeige straft, muß diese die deutlichen Spuren ihrer fünf Finger als rotes Mal und handgreifliches Zeugnis für die Heiligkeit der strafenden Tante zeitlebens auf der Backe tragen. Ihre Gebeine ruhten längst im Bamberger Dom, als Heinrich dafür Sorge trug, daß auch sie wie einst die seinigen erhoben würden und daß auch Kunigundens Heiligsprechung erfolge. Er erschien nämlich dem mit seinem Sohn schwer erkrankten Kirchner des Doms Reimbot nachts mit jenem Auftrag und bekräftigte die Realität seiner Erscheinung dadurch, daß er die Gesundheit der beiden wiederherstellte. Reimbot fand zunächst wenig Glauben mit seinem Berichte von dieser Vision, und er hatte wegen seiner Träumerei viel Anfechtung zu dulden, aber die Erhebung und Heiligsprechung der Kunigunde wurde doch durchgesetzt, und am 9. September 1201 wurde die Feier im Dom unter Anwesenheit des Königs und vieler Fürsten und Bischöfe glänzend begangen. Reimbot aber zog sich in das Zisterzienserkloster Georgental bei Ohrdruf zurück und veranlaßte seinen Erfurter Freund Ebernant zu seiner Dichtung.

Es wiederholt sich hier der bei Veldekes Servatius beobachtete Vorgang, daß der für die Heiligen und die Reliquien seines Doms interessierte Kirchenbeamte einen deutschen Dichter veranlaßt, die betreffende Vita in deutschen Versen unter die Leute zu bringen, hier freilich mit der besonderen Absicht des Kirchners, daß auch seine angezweifelte Vision zugleich eine Stütze erhalte. Ebernant hat sich dabei der lateinischen Legende genau angeschlossen, aber er fügt hinzu, was Reimbot ihm mündlich mitgeteilt und auch wohl was er selbst gelegentlich in Bamberg gehört und gesehen hat. Sein Eigentum sind ausführliche Vor- und Nachreden sowie zwei Zwischenstücke, in denen er sich im Gebete an seine beiden Heiligen wendet. Er zeigt sich da als ein frommer, vom Gefühl seiner Sündhaftigkeit tief bedrückter Christ, der sich vom weltlichen Leben losringen möchte und nach der gottgefälligen Ruhe des Klosterlebens verlangt, in dessen warmes Lob er sein Gedicht ausklingen läßt. So konnte sich doch auch bei den mitten im weltlichen Leben Stehenden immer noch der Geist einer so weltfremden Frömmigkeit halten, wie sie vor allem aus der geistlichen Bewertung und Bewunderung einer Askese spricht, die dem Staatsinteresse ins Gesicht schlägt, indem sie den Zweck einer kaiserlichen Ehe vereitelt. Von der höfischen Dichtung hat Ebernant nur formale Anregungen empfangen und auch sie gehen über die Durchführung des korrekten Reimverses

nicht wesentlich hinaus. Eine kleine Reimhäufung, die er einmal das Wort *minne* umspielen läßt, kann durch Lavinias berühmten Minnemonolog bei Veldeke angeregt sein; sonst findet sich wenig derartiges. Bei Wortwiederholungen ist schwer zu entscheiden, wie weit Armut oder künstlerische Absicht vorliegt. Für gelegentlich im Sinne der Zuhörerschaft eingeschaltete indirekte Fragen an den Dichter ließe sich auch schon aus der Eneide ein Vorbild beibringen. Der bescheidene bildliche Schmuck und andere spärlich angewandte rhetorische Mittel deuten kaum über die lateinische Quelle und deren stilistische Anregungen hinaus. Aber Ebernant äußert doch einen großen Respekt vor den Meistern der deutschen Dichtkunst, er weiß, daß er es nicht mit ihnen aufnehmen kann und bittet um ein mildes Urteil. Und grundsätzlich nimmt er für sich das Recht in Anspruch, seine angeborene thüringische Mundart auch in der Dichtung zu reden, statt eine Sprache nachzuäffen, die er nicht meistern kann. Dabei wird er nicht nur an die Bamberger gedacht haben, deren fromme Fürbitte er durch seine Verherrlichung ihrer Heiligen zu erwerben hofft, sondern doch wohl an die Sprache jener Meister, unter denen ihm besonders Hartmann nicht unbekannt gewesen sein wird. Als Anfangsgrenze für die Abfassungszeit seines Gedichtes ist sicher die von ihm beschriebene Feier der Heiligsprechung Kunigundens in Bamberg gegeben, die am 9. September 1201 stattfand. Ob eine gelegentliche Erwähnung des Papstes Innocenz in ihrer besonderen Fassung erst nach dessen Tode (1216) erfolgt sein kann, ist nicht unbedingt sicher. Die Endgrenze für sein Werk ist nicht bestimmt festzulegen. Ebernant wird schwerlich vor, aber auch nicht wesentlich nach den Jahren seines urkundlichen Auftretens sein Gedicht verfaßt haben.

§ 29.

Karls Jugend. Morant und Galîe.

Eine andere Kaisersage wurde der deutschen Dichtung nur auf dem Umwege über Frankreich zugeführt. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß die Überlieferungen von Karl dem Großen und seinem Geschlecht der altdeutschen Heldendichtung fern blieben, während sie zu einem Mittelpunkt der altfranzösischen wurden und daß Konrads deutsche Bearbeitung der Chanson de Roland diesen Stoffkreis zuerst der deutschen Literatur vermittelte. Zu den späteren französischen Erzeugnissen dieser Gattung gehörten Dichtungen

von den Jugendabenteuern des großen Kaisers, die zum Teil aus einer Übertragung von Verhältnissen und Erlebnissen Karl Martells auf seinen Enkel hervorgingen. Der junge Karl wird von zwei Bastardbrüdern verdrängt und flieht mit einigen Getreuen nach Spanien, wo er unter dem Namen Mainet im Dienste des heidnischen Königs Galafers von Toledo gegen einen anderen Heidenkönig, der Galafers schöne Tochter Galiene umwirbt, siegreich kämpft. Zum Dank führt ihn Galafers mit einem großen Heer in sein Reich zurück, wo die Bastardbrüder die verdiente Strafe erleiden. Die schöne Galiene oder Galîe aber, mit der der junge Karl schon in Toledo einen geheimen Liebesbund geschlossen hatte, entführt er nun verabredetermaßen in Verkleidung unter allerlei Abenteuern aus ihrer Heimat nach Paris, wo sie getauft und ihm vermählt wird. So berichtet nach französischer Quelle der erste Teil einer umfänglichen nordripuarischen Kompilation von Karlsdichtungen aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, die man nach diesem Teil *Karlmeinet*[1]) zu nennen pflegt, obwohl das Werk Karls ganze Lebensgeschichte, darunter auch eine Bearbeitung von Konrads Rolandslied, umfaßt. Von der ältesten französischen Mainetdichtung ist nur ein Bruchstück aus dem 12. Jahrhundert erhalten, zu dem die deutsche bis zur Überwindung von Galafers Widersacher stimmt, während sie im weiteren dann mit einer spanischen Überlieferung zusammentrifft, die mit ihr gemeinsam auf eine zweite französische Fassung zurückweist.

In jener ripuarischen Kompilation folgt dann mit selbständigem, lyrisch geformten Eingang (216, 29—293^b, 3) die Erzählung, wie *Galîe* von drei Schurken fälschlich des Ehebruchs mit dem Grafen *Morant*, Karls getreuestem und angesehenstem Vasallen, bezichtigt wird und wie die beiden nach schwerem Dulden durch Morants gottesgerichtlichen Kampf gerechtfertigt und unter grausamer Bestrafung der entlarvten Bösewichter in alle Ehren wieder eingesetzt werden. Auch diese Erzählung beruft sich auf ein französisches Gedicht, aber nicht dieses, sondern nur das Bruchstück einer anderen Fassung, in der die unschuldig verleumdete Gemahlin Karls ebenso wie in anderen Quellen *Sebille* heißt, ist überliefert. Das Gedicht von Galiene, welchem der Deutsche sich anschloß, kann mit der französi-

[1]) *Karl Meinet*, hrsg. v. Keller, Lit. Ver. XLV (1858). K. Bartsch, *Über Karlmeinet*. Nürnberg 1861. Das afrz. Bruchstück, hrsg. v. G. Paris, Romania 4, 305f. P. Riebe, *Über die verschiedenen Fassungen der Mainetsage*. Diss. Greifswald 1906. Bédier, *Les légendes épiques* III, 1f. Paris 1912.

schen Vorlage des deutschen Meinet nicht zusammengehangen haben, denn auch im Meinet spielt schon Morant eine Rolle als einer der getreuen Begleiter des jungen Karl bei seiner Flucht, aber er fällt bei dessen Heidenkämpfen in Spanien, während er dann doch in der Galîe als Hauptheld wieder auftritt. Derjenige, welcher die deutsche Galîe mit dem Meinet verband, versichert zwar, dieser Morant sei ein anderer als der des Meinet, aber im Widerspruch damit beruft sich dann doch sein Morant darauf, wie er seinerzeit Karl auf jener Flucht, in seinen spanischen Kämpfen und nachher auch bei der Gewinnung der Galîe beigestanden habe. Auf diese letzte Tatsache gründet sich dann auch die für seine Erzählung wichtige Voraussetzung einer Freundschaft Galîens zu Morant, die sie in unschuldigen, aber ihr übel ausgelegten Zärtlichkeiten offen äußert. Es ist noch nicht genügend klargestellt, ob diese Widersprüche ausschließlich auf die beiden verschiedenen französischen Gedichte zurückzuführen sind und ob schon der erste deutsche Galîe-Dichter sein Werk unter jener verfehlten Erklärung über die beiden verschiedenen Träger des Namens Morant mit dem Meinet verband, im übrigen aber genau seiner französischen Quelle folgte, oder ob auch die deutsche Galîe-Dichtung ursprünglich selbständig war und erst von dem Kompilator des ganzen Karl-Sammelwerkes unter Einlegung jener Erklärung an den Meinet angeschlossen wurde. Für das erste spricht eine weitgehende Übereinstimmung des Sprachgebrauchs der beiden Stücke und des Wortlautes ganzer Versreihen, für die andere der selbständige lyrische Eingang der Galîe, vielleicht auch Unterschiede im Versbau, dessen glatte Form bei großer Vorliebe für den Typus der drei Hebungen mit klingendem Ausgang in den Bruchstücken einer Galîehandschrift des 13. Jh. besonders ins Ohr fällt. Leider erstrecken diese Fragmente[1]) sich nicht auf die Stellen, die für die Verbindung mit dem Meinet und für die Abfassungszeit besonders in Frage kommen, während eine jüngere Handschrift der Galîedichtung[2]) an diesen Stellen mit der Kompilation zusammengeht. Auch der Umstand, daß Tomasin von Zirclaere in seinem Welschen Gast unter den nachahmenswerten Heldinnen der deutschen Romanliteratur die „Galiene" nennt, hilft wegen der abweichenden Namensform für die Datierung unseres Stückes

[1]) Hrsg. v. K. Lachmann, Abhh. der Berl. Akad. ph. h. Kl. aus d. J. 1836 = Kl. Schriften, Bd. 1 (1876), S. 519ff. Die Anordnung ist nicht richtig: V. 459 bis 578 sind vor 271 zu setzen.

[2]) Abgedruckt von Kalisch in den Rhein. Beitr. hrsg. v. Frings.

nicht weiter. Möglich ist es immerhin, daß seine älteste Fassung in den Anfang des 13. Jahrhunderts hinaufreicht. Lachmann setzte es um 1190—1210 und ebenso Bartsch, der für die Meinetdichtung ein älteres niederländisches Original voraussetzte, welchem der Galîedichter die übereinstimmenden Versreihen entlehnt habe.

Dem Geist und Stil der Chansons de Geste gemäß liegen die Anschauungen und Formen des Frauendienstes dieser Dichtung fern, so viel Anlaß dazu auch Morants und Galienes Freundschaft gegeben hätte. Wie weit entfernt sich von jenem höfischen Vorstellungskreis die naive Ahnungslosigkeit und impulsive Herzlichkeit, mit der Galîe ihren guten Freund vor den Augen Karls und seiner Höflinge umarmt, ihm über das Haar streicht und auf die Backe klopft, und wie ist vollends in Morants Verhalten jede Erotik ausgeschaltet! Galîe ist die fleckenreine Unschuld, ihre Ankläger sind die schwärzesten Bösewichter, Karl der den schlimmsten Einflüsterungen zugängliche, zornig aufbrausende und gewalttätige Herrscher, der sich aber auch besseren Ratschlägen nicht verschließt, gefürchtet und doch im Grunde hin- und hergeschoben von seinen Vasallen. Der Idealvertreter dieses Standes ist Morant, der unwandelbar Getreue, dem nach der alten Art der germanischen Heldendichtung die Treulosen schroff gegenübergestellt werden. An heftiger Rede und Gegenrede in den Gerichtsverhandlungen, am weit ausgeführten gerichtlichen Zweikampf, an bösen Vorzeichen, schändlicher Intrigue und unschuldigem Dulden haftet das besondere Interesse des Dichters. Seelische Bewegung läßt er auch in ausführlichen Monologen ausströmen, aber es ist vielmehr der Stil der Legende als höfische Rhetorik, was ihnen die Farbe gibt. Von höfischen Festen berichtet er gern, aber was ihn dabei am meisten interessiert ist das Treiben der Spielleute. Mit Recht konnte Lachmann den Stil der Fragmente von Morant und Galîe als „einen unmittelbaren Nachklang der einfachen Poesie des 12. Jahrhunderts“ empfinden, wenn auch die besonderen Reimerscheinungen, die er im Zusammenhange damit aufführte, nicht als Altertümlichkeiten, sondern als ripuarisch zu beurteilen sind, und in wie weitem Maße die Darstellungsweise des deutschen Dichters durch seine französische Vorlage bestimmt war, läßt sich nicht ermitteln.

§ 30.

Mauritius von Craûn.

Ganz vom Geiste des höfischen Wesens und vor allem des Frauendienstes durchdrungen ist dagegen eine südrheinfränkische Dichtung, die das Liebeserlebnis eines französischen Minnesingers, des im Jahre 1196 gestorbenen ritterlichen Inhabers der Herrschaft Craon in Anjou, Moriz II. erzählt. *Mauritius von Craûn*[1]) veranstaltet zu Ehren seiner Dame, der Gräfin von Beamunt, ein mit verschwenderischer Pracht ausgestattetes und durch einen phantastischen Aufzug eingeleitetes Turnier, aus dessen heißen Kämpfen er als Sieger hervorgeht. Das Liebesglück, das seiner am Abend bei der Dame zu warten scheint, verkehrt sich in eine Entzweiung, als die Gräfin bei ihrem Erscheinen den kampfmüden Liebhaber eingeschlafen findet, sich gekränkt fühlt und ihm ihre Huld versagt. Der Ritter, hierdurch nicht minder verletzt, erringt sich trotzdem ihre Hingabe noch durch einen tollkühnen Streich, aber er genießt sie nur, um seinen Ehrgeiz zu befriedigen, ihre Ehre zu kränken und sich dann auf immer von ihr zu trennen. Eine stimmungsvolle Szene, wie die Verlassene nach durchwachter Nacht in aller Frühe die über der Burgmauer hängende Laube aufsucht, um dort beim Gesang der Nachtigall der verlorenen Liebe reuevoll nachzutrauern, beschließt die eigenartige Erzählung. Wirkt dieses Schlußstück wie ein ins Epische umgesetztes Minnelied, so durchziehen Gedanken über Minne und Minnedienst auch vorher Gespräche der Handelnden und eine längere eigene Erörterung des Dichters, die seine Leser vor allem über die Allgewalt der Minne belehrt. So vertraut ihm selbst alle diese Vorstellungen sind, er scheint doch damit zu rechnen, daß diese Art ritterlicher Betätigung des Frauendienstes seinen Lesern noch etwas Fremdartiges ist, und so gibt er denn in einer Einleitung dem Rittertum eine ehrwürdige historische Grundlage, indem er berichtet, wie es bei den Griechen seinen Anfang genommen habe, als sie Troja um einer Frau willen belagerten, wie es dann auf die Römer und von diesen auf die Franken übergegangen sei, unter denen Karl, Olivier und Roland es zu hohen Ehren gebracht hätten, so daß dort Ritterschaft und Frauendienst vorbildlich gepflegt würden. Möchte man schon hiernach das Gedicht nicht zu weit

[1]) Hrsg. in: *Zwei altdeutsche Rittermären*, neu hrsg. v. Edw. Schröder, 2. Aufl. Berlin 1913; 3. Aufl. (mit verkürzter Einleitung) Berlin 1920; ebenda s. d. weitere Literatur.

in die Blütezeit hinabrücken, der es nach Stil und Vers- und Reimtechnik zweifellos angehört, so kommt dem auch der Umstand entgegen, daß der Dichter Heinrich von Veldeke als vorbildlichen Schilderer eines höfischen Prachtstückes in jenem sonst unbezeugten Gedichte von Salomon und der Minne (s. S. 177) erwähnt, für eine Episode in der Einleitung auch aus der Kaiserchronik schöpft, während sichere Beziehungen zu den drei großen höfischen Epikern fehlen. Daß dem Dichter sein Stoff aus Frankreich zufloß, ist selbstverständlich; der sonderbare Verlauf des Liebeshandels ist auch von echt französischem Empfinden erfüllt, und Einflüsse französischer Epen sind nachweisbar; aber erhalten ist nur ein französisches Fablel, das ohne Beziehung auf den Herrn von Craon ein in wesentlichen Punkten übereinstimmendes Liebesabenteuer erzählt.[1]) Es läßt sich danach nicht feststellen, inwieweit der Deutsche auch in den Ausführungen, die zunächst durch sein Verhältnis zum deutschen Lesepublikum bestimmt zu sein scheinen, doch schon von seiner Quelle abhängig gewesen sein mag. Immerhin werden wir die so umständlich eingeleitete Erzählung als erstes Denkmal der ritterlichen erotischen Novelle in Deutschland ansprechen dürfen.

2. Der Artusroman und Hartmann von Aue.

§ 31.

Artussage und Artusroman.

Kam in den Stoffen aus der altfränkischen Königssage der germanische, in den Stoffen aus der Antike und deren Ausläufern der lateinische Einschlag des französischen Volkstums zum Ausdruck, so betätigte sich sein keltisches Element in der lebhaften Aneignung der *matière de Bretagne*, der Sagen, Mythen und Märchen, die, zunächst unter den Inselkelten erwachsen, von den durch die Angelsachsen vertriebenen Briten in ihrer neuen Heimat, der Bretagne, fortgebildet wurden.[2]) Durch den fortgesetzten Verkehr der Bretonen mit dem Mutterland bereichert, wurden sie zu jenen kleineren Gedichten und Prosaerzählungen, den lais und contes gestaltet, die sich durch bretonische Spielleute und Erzähler in Nordfrankreich ver-

[1]) *Le chevalier qui recovra l'amor de sa dame* bei Montaiglon et Raynaud, *Recueil gén. des fabliaux* VI, 138f. Vgl. Martin, QF 42, 28* u. ZfdA 36, 203. Wechssler, Rom. Jahresber. IV, 2, 404f. Schröder, ZfdA 34, 263f.

[2]) Windisch, *Das kelt. Britannien*, Abh. d SGdWphhKl 29, VI betont gegen Zimmer wieder mehr die wallisischen Beziehungen der Artursage.

breiteten und andererseits auch in England am anglonormannischen Königshof Aufnahme fanden. Wir lernten schon in der Tristansage ein Erzeugnis dieser Überlieferungen kennen (s. o. S. 116). Ihr eigentlicher Kristallisationspunkt aber wurde König Artur, der in der Tristansage nur in einer locker eingefügten Episode auftrat.

Die literarische Arturtradition hatte mit der Chronik des Nennius eingesetzt, die im Jahre 796 unter Benutzung älterer Quellen in Wales verfaßt ist.[1]) In ihr erscheint Artur, der nach Zimmer wirklich als römischer Dux Britanniarum um 500 gegen die Sachsen gekämpft haben mag, als ein Heerführer, der in 12 Schlachten die Sachsen schlägt. Schon im 9. Jahrhundert begegnet der Name Artur auch in der Bretagne und dort hat auch Galfried von Monmouth das Hauptmaterial gefunden, das er neben Nennius für seine oben S. 116 erwähnte *Historia regum Britanniae* benutzte.[2]) Bei Galfried ist Artur der mächtige Besieger der Sachsen, der die ganzen britischen Inseln erobert, ja mit seinem siegreichem Heer den Kontinent bis Rom durchzieht und schließlich, im Kampfe tödlich verwundet, auf die Feeninsel Avalon gebracht wird, wo nach bretonischem Mythus die gefallenen Helden ein ewig glückliches Leben mit den Feen führen. Die Sage, daß Artus noch lebe, ist schon vor Galfried in Cornwall bezeugt und damit die Grundlage der „bretonischen Hoffnung", daß der große König einst wiederkehren und das Britenreich wiederherstellen werde. Neben Artus erscheinen bei Galfried auch schon die Königin Guanhumara (Ginevra), die Untreue mit Arturs Neffen Modred begeht, und die Helden Walgannus (Walwan, Gawan, Gawein), Eventus (Iwein) und Cajus (Kei). In einer der französischen Bearbeitungen seines Werkes, dem gereimten Brut des Anglonormannen Wace (s. oben S. 116), finden wir zuerst die Helden um den König in der Tafelrunde vereint. Auch andere Schriften über Artur und seine Helden schlossen sich an. So hat Galfried selbst im Jahre 1148 ein Leben des keltischen Zauberers Merlin, dessen Prophezeiungen er schon seiner Historia einverleibt hatte, augenscheinlich nach Volkssagen in lateinischen Hexametern gedichtet, und von der Geburt und Jugend Walwans, des heldenmütigen Neffen Arturs, dessen Grab man 1086 in Südwales entdeckt haben wollte, handelte nicht viel später, um 1150, ein lateinischer Roman des Robert von Torigny.

Aber allein aus diesen literarischen Quellen kann die Gattung des

[1]) H. Zimmer, *Nennius vindicatus. Über Entstehung, Geschichte u. Quellen der Historia Brittonum.* Berlin 1893.

[2]) Zimmer, Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit. 12, 231f.

Artusromans[1]), wie sie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Frankreich auftritt, nicht abgeleitet werden. Was bei Galfried und Wace die Hauptsache ist, Arturs Großtaten im Rahmen einer phantastischen Geschichte des Britenvolkes, verschwindet in diesen französischen Artusgedichten fast vollkommen; kaum daß einmal das nationale Unglück und die bretonische Hoffnung halbversteckt durchblickt. Die Taten, von denen erzählt wird, werden nicht von Artus, sondern von seinen Helden verrichtet; dem einzelnen Artushelden gilt der einzelne Roman, und die jeweilige Titelrolle verschafft den Anspruch auf die größten Ruhmestaten unter den Tafelrundern, ausgenommen höchstens Gawein, der dem Titelhelden als ebenbürtig anerkannt zu werden pflegt. Artus ist nur der Mittelpunkt, um den sich diese Einzelromane gemeinsam gruppieren. Ihre Begebenheiten aber und die Umwelt, in der sie sich abspielen, sind aus der Geschichte und der Geschichtssage hinaus entrückt in die Welt des Märchens.[2]) Feen und deren Botinnen, Zwerge, Riesen, Zauberer und Zauberwerk, weltentrückte, nur unter den größten Gefahren zugängliche Burgen, in denen Entführte der Befreiung harren; Zauberwälder, wunderschöne Gärten und Schlösser, die mit allen erdenkbaren Herrlichkeiten ausgestattet sind, das ist die Welt, in der sich diese Helden bewegen. Wohl ist die mythisch märchenhafte Grundlage dieser Vorstellungen in den französischen Erzählungen vielfach überdeckt; die Feen sind zu wunderschönen Damen von rätselhaftem, launischem Benehmen geworden; was eigentlich das Totenreich und das Elysium bedeutete, birgt sich in jenen gebannten Burgen und paradiesischen Schlössern und Gärten; aber die Vergleichung keltischer Sagen und Märchen, wie sie in altertümlicher Gestalt namentlich in altirischen Überlieferungen leben, läßt auch hier die eigentliche Natur jener Vorstellungen und auch bestimmte Typen der Erzählung, zu denen sie sich gruppieren, noch wohl erkennen. Mündlich fortgepflanzte Erzählungen und lais bretonischer Spielleute müssen es gewesen sein, welche den französischen Dichtern den Arturstoff in diesen Formen zuführten. In der Bretagne sind sie teilweise lokalisiert.[3]) Dort befindet sich der Zauberwald Breceliande mit der Wunderquelle, deren Wasser, auf

---

[1]) Artus ist die französische Nominativform des Namens, welche die mhd. Dichter übernehmen.

[2]) Ehrismann, *Märchen im höfischen Epos*, PBB 30, 14f.

[3]) Zimmer, *Beiträge zur Namenforschung in den afrz. Arthurepen*, Zffrz Spr. u. Lit. 13, 1f. Ders. Gött. gel. Anz. 1890, 525f. Windisch, a. a. O. 184f.

einen Stein gegossen, Gewitter, Regen und Unwetter erzeugt, der Wald, in dem die Feen ihr Wesen treiben, in dem König Artur jagt, in dem seine Helden einen Teil ihrer Abenteuer erleben. Aber die Meeresscheide zwischen Bretagne und Kornwall schwindet in diesen Überlieferungen. Von bretonischen Örtlichkeiten spielt die Erzählung ohne weiteres zu wallisischen und kornwälschen der alten historischen Artursage hinüber, wie nach Carduel an Gales (Wales) und Tintagel, Arturs Residenz und seinen Geburtsort. Von Tintagel in Cornwall wiederum ziehen Artus und Erec ohne Seefahrt zum Hoftag nach Nantes. Bretagne war das Land der Bretonen diesseits und jenseits des Meeres[1].)

Wie stark nun bei alledem der persönliche Anteil der französischen Dichter an dem Inhalt ihrer Artusromane war, ist bei dem Mangel schriftlicher Quellen schwer zu beurteilen. Jedenfalls ergab das Zusammenwirken keltischer und französischer Geistesverfassung das eigentümliche Gepräge dieser Dichtungen, das für dies Zeitalter einen neuen, eigenartigen Reiz hatte. Er lag nicht nur in der reichen Phantastik dieser modernen Rittermärchen, sondern auch in ihren Bizarrerien, in dem spannend Rätselhaften, in dem überraschend Willkürlichen vieler Motive, in den grellen Kontrasten, den verblüffenden Wendungen, die den Helden von der glänzenden Höhe plötzlich in Schimpf und Schande stürzen, die seine Liebe in Feindschaft, sein Heldentum in schlaffe Tatenlosigkeit, seinen edlen Geist in Wahnsinn oder stumpfe Unbewußtheit jählings verkehren. Ein unbedachtes Wort, ein Übersehen, das Brechen eines Schweigegebotes, das Unterlassen des rechten Wortes zur rechten Zeit ruft nach echter Märchenweise solches Unheil hervor. Aber schließlich arbeitet sich der Held doch regelmäßig wieder heraus. Das rätselhaft Willkürliche beherrscht auch vielfach das Verhalten eines Weibes zum Helden. Das zugrundeliegende Motiv ist mehrfach seine Leitung durch eine Fee, die ihn selbst oder durch eine Beauftragte in den Dienst einer geheim gehaltenen Aufgabe stellt. Was zunächst zutage liegt, ist nur die schnöde, launische oder herrische Behandlung des Ritters durch das Weib und seine bis zur Selbsterniedrigung gehende Hingabe, wie sie uns auch im Tristan schon begegnete. Auch in der Schilderung des Weibes stoßen wir gelegentlich auf die grelle Kontrastierung. Neben die schöne wird die abstoßende Erscheinung gesetzt, und mit fessellos grotesker Phantasie wird ein Urbild weiblicher Häßlichkeit entworfen, das in

[1]) **Brugger**, Zffrz. Spr. u. Lit. 20, 79f.; 44, 78f.

einzelnen Romanen so oder so variiert wird. Aus dieser Märchenwelt sind nun aber doch die führenden Rollen als Ritter und Damen des 12. Jahrhunderts herausgearbeitet, und gerade in solcher, an keine Wirklichkeitsschranken gebundenen Umwelt ließen sich die Ideale des ritterlichen Lebens in Reinkultur entwickeln. Die ritterliche Ehre als solche ist es, in deren Dienst das ganze Leben dieser Helden gestellt ist. Es braucht nur in einer Erzählung oder in einer Botschaft an Artus Hof von einem gefährlichen, bisher noch von niemand bestandenen Abenteuer die Rede zu sein, um den Helden des Romans sofort in Tätigkeit zu setzen. Der rein persönliche ritterliche Ehrgeiz treibt und lenkt sein Handeln. Darum zieht er auch meist allein, womöglich heimlich und unerkannt aus auf aventiure, damit ihm nur ja niemand die Ehre des schwierigen Kampfes vorwegnehme; ja ein Vorkampf auf Leben und Tod muß unter Umständen zwischen zwei Konkurrenten entscheiden, wer zu der Ehre des großen Hauptkampfes den Zutritt erhält. Der Artusheld ist kein Eroberer und kein Bekehrer, er kämpft weder für sein Volk noch für seinen Glauben, weder für seine Sippe noch für seinen Diensthernn; liegt sein Ziel überhaupt über den Kampf selbst hinaus, so ist es meist der Schutz oder die Befreiung bedrängter Frauen, also wiederum ein Gebot der ritterlichen Ehre. In diesem Vorstellungskreise bleibt der Frauendienst, auch wenn er zum Minnedienst wird. Die glühende, über die Grenzen der Sitte hinausstürmende Leidenschaft, die auch der Ehe nicht achtet, kommt in diesem Romankreise kaum und fast nur als Abfall von den Geboten des Rittertums vor. In der Regel ist das Ziel des Minnedienstes die Ehe. Zu diesem Ziel oder auch zur Wiedervereinigung äußerlich oder innerlich getrennter Ehegatten wird die Handlung des Romans mit Vorliebe geführt. An festem und einheitlichem Aufbau fehlt es meist. Hat der Held ein bestimmtes Ziel vor Augen, so pflegt sich zwischen Unternehmen und Ausführung eine Reihe ablenkender Handlungen einzudrängen. Denn die Fülle, der Wechsel und das Überraschende der einzelnen Abenteuer, die bunten Bilder mannigfacher ritterlicher Heldentaten und Liebeserlebnisse auf dem glänzenden Goldgrund einer märchenhaften Umwelt sind die Hauptsache. Ihr Gruppieren und Zusammenfassen unter gewissen einheitlichen Gesichtspunkten ist eigentlich nur einem unter den französischen Artusdichtern, wenigstens bis zu einem gewissen Grade gelungen, dem eigentlichen Begründer und Meister des ritterlichen Artusromans, Christian von Troyes.[1])

[1]) Christian v. Troyes, *Sämtliche erhaltene Werke, hrsg. v. W. Foerster* (Bd. 1. Cligés, 2 Yvain, 3 Erec, 4 Lancelot. — Perceval fehlt) Halle 1884—99.

In seinem *Erec* (bald nach 1160?) und in seinem *Yvain* (spätestens 1174?) behandelt er das Problem des Verhältnisses zwischen Ritterehre und Gattenliebe von zwei verschiedenen Seiten; in seinem *Lanzelot* (nach 1164) verkörpert er im Auftrage der Gräfin Marie von Champagne die neue provenzalische Liebestheorie mit ihrer unbedingten Unterwerfung des Liebenden unter den Willen, ja unter die Launen der Geliebten, die das Weib eines anderen ist. Während sich diese drei Artuserzählungen durch ihre Problemstellung und ihre entsprechende Umgrenzung des Stoffes mehr der Novelle vergleichen, ohne freilich deren straffe Konzentrierung und Geschlossenheit zu erreichen, hat Christian einen eigentlichen Roman aus dem Artuskreise, und zwar einen der biographischen Artusromane nur in seinem letzten Werk, dem *Perceval* oder „*conte del graal*" (nach 1169, vor 1188) in Angriff genommen, in dem er den Helden einem geistlichen Rittertum zuzuführen gedachte, ohne jedoch das Werk zum Abschluß zu bringen. Ein „*Cligés*", den er auf den Erec folgen ließ, bringt einen nach Szenerie und Motivwahl byzantinischen Roman nur äußerlich mit dem Artuskreis in Verbindung.

Christian hat bei seinen Dichtungen neben der *matière*, dem Stoff, auch stets den *san*, den Sinn, die Grundidee seiner Erzählung ins Auge gefaßt. Beim Lanzelot hat ihm beides nach seiner ausdrücklichen Angabe die Gräfin Marie mitgeteilt, und der *san* war ihm hier wohl fremdartig, denn jener provenzalischen Liebestheorie widerstreitet eine Schätzung der Ehe, die er im Erec wie im Yvain und im Cligés zum Ausdruck bringt. Daß er aber sonst den überlieferten Stoff nach seinem *san* formte und auch gelegentlich durch Motive anderer Herkunft bereicherte, darf man gewiß annehmen. Einen solchen Grad freier Erfindung und schöpferischer Tätigkeit, wie Wendelin Foerster es voraussetzte, wird man ihm freilich nicht zusprechen dürfen; dazu zeigen auch seine Werke zuviel Schwächen und Unebenheiten der Komposition, wie sie sich nur bei einem durch die Überlieferung beeinflußten, nicht bei einem völlig frei schaffenden Dichter erklären; dazu sind auch zuviel typische keltische Motive

---

Dazu kleine Textausgaben von demselben in der romanischen Bibliothek (Yvain Bd. 5, Erec Bd. 13), und ebenda Bd. 21: W. Foerster, *Kristian v. Troyes. Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken* Halle 1914; enthält eine ausführliche literarhistorische Einleitung mit der letzten Formulierung von F.s Ansichten über Chr.s Werke. Ausgaben des Perceval (Conte del Graal) s. zu § 39. — Gast. Paris, Histoire liter. de la France, T. XXX, p. 1f. A. Brown Hopkins, *The influence of Wace on the Arthurian Romances of Crestien de Troies.* Diss. Chicago 1913; dazu Brugger, Zffrz. Spr. u. Lit. 44, 13f.

bei ihm nachgewiesen. Aber andererseits läßt sich auch Gaston Paris Hypothese von einem anglonormannischen ritterlichen Artusroman vor Christian, von dem dessen Werke abhingen, nicht erweisen. Wie es auch mit dem französischen, von Christian augenscheinlich unabhängigen Lanzelotroman gestanden haben mag, den Hugo von Morville als Geisel für Richard Löwenherz im Februar 1194 von England nach Deutschland mitnahm, wo ihn dann Ulrich von Zatzikhoven in einer deutschen Dichtung bearbeitete, jedenfalls besitzen wir keinen französischen Artusroman, der vor Christian zu setzen wäre, und Christians Werke zeigen soviel Gemeinsames und eine so ausgesprochene künstlerische Individualität, daß eine derartige Abhängigkeit von verschiedenen verlorenen Gedichten, wie Paris sie annahm, höchst unwahrscheinlich ist.[1]

Unsicher sind die Spuren einer verlorenen altniederrheinischen Artusdichtung, auf die Hildebrand und in neuerer Zeit wieder Zwierzina aufmerksam machte.[2] Von den erhaltenen deutschen Artusromanen ist der älteste auf den ältesten Christians zurückzuführen, ja es sind uns außer Christians Romanen überhaupt keine französischen Artusdichtungen überliefert, die für deutsche Artusepen als unmittelbare Quellen in Betracht kommen könnten. So steht auch für uns an der Spitze des Artusromans Christian von Troyes und neben Christian sein deutscher Verkünder Hartmann von Aue.

[1]) Die Existenz französ. Artusromane schon vor Wace, ja sogar schon vor Galfried nimmt Brugger a. a. O. an. Die Tätigkeit keltischer Erzähler dürfte aber die Bildung und Verbreitung der matière in jener Zeit ausreichend erklären. Den *famosus joculator Bledhericus* aus der Mitte des 12. Jahrhs. setzte schon G. Paris mit dem von Thomas in seinem Tristan zitierten Breri gleich, der die Geschichten aller britannischen Fürsten zu erzählen wußte; er wird zugleich auch für den von dem Perceval-Fortsetzer Gaucher de Denain erwähnten Kymren Bleheris gehalten, der dem Grafen v. Poitiers seine Geschichten erzählte; vgl. Schürr, GRM 9, 96f., der Galfried für den literarischen Ausgangspunkt hält u. Bleheris Aufenthalt in Poitiers 1152—54 u. an Eleonorens Hof setzt. Windisch, a. a. O. hält die mündliche Vorstufe der nach Foerster u. a. aus Christians Erec, Iwein, Perceval geflossenen wallisischen Prosatexte des 13.—14. Jh. für Chr.s Quelle.

[2]) Hildebrand DWB 5, 1890 bemerkte, daß das Beiwort der *kâtspreche*, das Hartmann Er. 4664 dem Keie gibt, kein hochdeutsches Wort sei, wohl aber einem niederl. *kwaadspreker* entspreche und H. aus niederrhein. Quelle zugekommen sein werde. Zwierzina, ZfdA 45, 324f. verweist auf Zatzikhovens Verhochdeutschung dieses Ausdrucks in *der arcspreche* Lanz. 5939, ferner auf den Reim *Artus: hûs* nach niederfränk. Weise, auf die Namensform *Walewân*, die Hartmann im Erec noch neben dem dem Christianschen *Gauvain* entsprechenden *Gawein* wie Ulrich von Zatzikhoven *Walwân* neben *Walwein* gebraucht und die in Deutschland schwerlich durch Eilharts Tristan allein bekannt geworden sein könne, sowie endlich auf rheinische Einflüsse bei Wolfram.

§ 32.

Hartmann von Aue. Leben. Lieder und Büchlein.

Ausgaben: Hartmann v. Aue, hrsg. v. F. Bech, 3. Aufl., I—III (Klassiker des MA), 1893. *Die Lieder u. Büchlein u. der arme Heinrich*, von H. v. A., hrsg. v. M. Haupt. Leipzig 1842, 2. Aufl. 1881. — Lieder: MF. Nr. XXI. *Erec*, hrsg. v. M. Haupt. Leipzig 1839, 2. Aufl. 1871. Neben der bis dahin allein bekannten, nicht ganz vollständigen Ambras-Wiener Hs. aus dem Beginn des 16. Jahrhs. wurden im Jahre 1898 Bruchstücke einer Wolfenbüttler Hs. des 13. Jahrhs. entdeckt, die jene teilweise ergänzen, jedoch den Text willkürlicher behandeln, hrsg. von Heinemann, ZfdA 42, 259f., vgl. Zwierzina, ebenda 45, 317f., Naumann, ZfdPh 47, 360. *Gregorius*, hrsg. von Lachmann. Berlin 1838; von Paul Halle 1873, dazu der später aufgefundene Anfang des Gedichtes 1876. Der vollständige Text, hrsg. von Paul, (Altd. Textbibl. II,) 4. Aufl., 1910. Zur Textkritik Zwierzina, ZfdA 37. 129f., 356f.; Erdmann, ZfdPh 28, 47f. — *Der arme Heinrich*, hrsg. von Haupt, s. o., hrsg. von Wackernagel 1855, Wackernagel-Toischer (mit Erläuterungen) 1885, Wackernagel-Stadler 1911; hrsg. von Paul (Textbibl. 3) [5] Halle 1912; hrsg. von Gierach. Heidelberg 1913. Gierach, Untersuchungen zum a. H. (Textkritik,) ZfdA 54, 55. G. Riemer, Wörterbuch u. Reimverzeichnis zum a. H. Hs. von A. (Hesperia 2). Göttingen 1912. *Iwein*, hrsg. von Benecke u. Lachmann. Berlin 1827, [4] 1877; hrsg. von E. Henrici (Germanist. Handbibl. 8), Halle 1891; vgl. AfdA 22, 180f. E. Mandl, Bemerkungen zu Henricis Iweinedition, Progr. Bielitz 1906. Benecke, Wörterbuch zu H.s Iwein, 1833, hrsg. von Borchling 1901.

Reihenfolge der Werke: Naumann, ZfdA 22, 25f. F. Saran, *H. v. A. als Lyriker*. Halle 1889 (vgl. ZfdPh 24, 237f.); am wichtigsten: Zwierzina, *Beobachtungen zum Reimgebrauch Hartmanns u. Wolframs*. Halle 1898 (Abhandlungen zur germ. Philologie. Festgabe für R. Heinzel), bes. S. 15 (451) f.; ZfdA 44,36; 45, 369f. — Leben, Dichten u. Weltanschauung: A. E. Schönbach, *Über Hartmann v. Aue. Drei Bücher Untersuchungen*. Graz 1894; H. Piquet, *Étude sur Hartmann d'Aue*, Thèse pour le doctorat. Paris 1898; vgl. Schönbach, AfdA 25, 38f.; Panzer, ZfdPh 31, 520ff. — Th. Langner, *Der Dualismus in Weltanschauung u. Sprache H.s v. A.* Diss. Greifswald 1913. — Ethik: Ehrismann, ZfdA 56, 172—211. W. Weise, *Die Sentenz bei H. v. A.* Diss. Marburg 1910.

Hartmann war nach seiner eigenen Angabe Ritter und Dienstmann zu Aue, augenscheinlich demselben in Schwaben gelegenen Aue, das er als Stammsitz des „armen Heinrich", des „von Geburt untadeligen und wohl den Fürsten gleichen" reich begüterten Helden seiner Legende bezeichnet. Daß sein erster Artusroman, der „Erek", aus dem Schwabenlande unter die Deutschen kam, bezeugt auch Hartmanns Verehrer und Nachahmer Heinrich v. Türlin (Krone 2352f.). Aber ob nun dies Aue etwa in dem im engeren Sinne schwäbischen Obernau und Niedernau bei Rottenburg[1]) oder mit Lach-

[1]) So Frhr. v. Ow, Germ. 16, 162f.; 21, 251f., der jedoch Hartmann selbst zu dem freiherrlichen Geschlecht zählt. Ludw. Schmid, *Des Minnesängers*

mann und seinen Nachfolgern in dem alemannischen Au bei Freiburg[1]) oder aber in dem am Rhein zwischen Kaiserstuhl und Schaffhausen gelegenen Eglisau[2]) zu suchen ist, steht noch nicht fest.

H. v. A. Stand, Heimat u. Geschlecht. Tübingen 1874 (dazu zustimmend H. Fischer, Germ. 20, 373; vgl. H. Paul, PBB 1, 539) weist zwischen 1125 u. 1133 einen nach demselben Obernau benannten freien Lehnsmann des Grafen v. Zollern, Wolverat de Ouwe nach, den er zum Geschlecht des armen Heinrich rechnet. Während dies freiherrliche Geschlecht später nicht mehr bezeugt ist, erscheinen seit der Mitte des 12. Jahrhs. die von Ouwe als Ministerialen der zum Zollernstamm gehörigen Grafen von Hohenberg, von denen sie jenes Ouwe nach dem Aussterben der freiherrlichen Vasallen als Lehen erhalten haben werden; zu ihnen rechnet Schmid Hartmann. Wenn sein Dienstherr Graf Friedrich von Hohenberg war, der zum letztenmal im April 1195 urkundlich bezeugt ist, so stimmt dazu, daß H.s Dienstherr aus den MFV [3], S. 446 angegebenen Gründen wahrscheinlich im Sommer 1195 gestorben ist, und die Lehensbeziehungen der Grafen von Zollern-Hohenberg zu Franken würden es erklären, wenn H. von dort aus seinen Kreuzzug antrat, wie es nach MF 280, 20 scheint. Zur Not freilich könnte im Zusammenhang dieser Stelle Franken wohl auch mit Martin, AfdA 1, 128, im Sinne der Orientalen als das Abendland verstanden werden. Historische Bedenken gegen Schmid erhebt Naumann, ZfdA 22, 25f. und Schulte, ZfdA 41, 269, dialektliche Kauffmann, *Geschichte d. schwäb. Mundart*, S. 282, von denen Zwierzina, ZfdA 44, 363, Anm. 2 das eine (Reim von Länge auf Kürze) auf H.s Gebrauch der nicht schwäbischen, aber niederalemannischen Form *han* st. *hân* im Reim einschränkt (vgl. auch Zwierzina, Deutsche Lit.-Ztg. 1901, 470), das aus den Reimen von altem *ei* zum Kontraktions-*ei* abgeleitete unterstreicht; doch finden sich solche *ei*-Reime vor Hartmann schon bei dem Schwaben Heinrich v. Rugge, MF 96, 26—97, 3. Schröder, GgA 1901, 50f., verweist darauf, daß der Elsässer Kunz Kistener zur Zeit des elsässischen Landvogtes Graf Hugo v. Hohenberg-Haigerloch in seiner Dichtung von den beiden Jakobsbrüdern den Aussätzigen Hug v. Heigerloch nennt und daß vielleicht die Aussatzlegende ursprünglich wirklich von einem Mitglied der Familie der Grafen v. Hohenberg(-Heigerloch) erzählt wurde, was wenigstens indirekt zur Bestätigung von Schmids Hypothese dienen könnte.

[1]) Lachmann, zu Walther v. d. Vogelweide 82, 24, Anm. **) vermutete den armen Heinrich in einem *Henricus de Owen*, Dienstmann Herzog Bertholds III. v. Zähringen, der im Jahre 1112 Haus und Hof mit allem Zubehör dem Kloster St. Peter im Schwarzwald schenkte. Doch scheint es bei diesem nach dem Freiburger Au benannten Dienstmann noch weniger glaublich als bei dem Obernauer freien Vasallen, daß Hartmann ihn von Geburt *wol den vürsten gelîch* genannt haben sollte. Vgl. Bauer, Germ. 16, 155f. Gleichwohl hat Martin, Alemannia 30, 35f. diese Hypothese wieder aufgenommen und durch Beziehungen Hartmanns zum Zähringer Hof zu stützen gesucht, für die Schröder, ZfdA 51, 107f. weitere Gründe beibringt.

[2]) So Schulte, ZfdA 41, 261f. Eglisau wurde früher Ouwe genannt und gehörte den Freiherrn von Tengen, die sich gelegentlich danach „von Ouwe" nannten; zu ihnen würde der arme Heinrich gehört haben. Aber konnte Hartmann einen Freiherrn von Tengen allein mit den Worten bezeichnen: „*er was*

Urkundlich ist Hartmanns Name nirgends bezeugt. Er hat auch in keiner seiner Dichtungen den Namen eines Gönners genannt, der ihn zu seinem Werke veranlaßte hätte oder dessen Lohn er sich damit zu erwerben hoffte, wenn nicht etwa in dem verlorenen Anfang des Erek etwas derartiges gestanden haben sollte. Sein Dichten ist ihm eine persönliche Angelegenheit, er treibt es, wenn er seine Zeit nicht besser anwenden kann. Dann greift er nach den Büchern, um sich aus ihnen einen Stoff zu suchen, mit dem er sich und anderen trübe Stunden vertreiben möchte. Sich dadurch bei den Menschen beliebt zu machen, vielleicht auch eine fromme Fürbitte für das Heil seiner Seele bei seinen dankbaren Lesern zu ernten, das ist ihm Lohn genug. Seine gelehrte Bildung, deren er im „armen Heinrich" wie im „Iwein" nicht ohne naiven Stolz in Verbindung mit seinem Rittertum gedenkt, wird er sich wohl in einer größeren Stiftsschule geholt haben. Er zeigt in seinen Gedichten Bekanntschaft sowohl mit der Bibel und kirchlichen Schriftstellern wie mit Ovid, Vergil, Lucan und dem lateinischen Homer. Und wenn er im „Gregorius" ausführlich erzählt, wie der Knabe in der Klosterschule unterrichtet wurde, ohne daß die Quelle oder der weitere Verlauf der Geschichte dazu einen Anlaß gegeben hätte, so dürfen wir gewiß im Selbsterlebten die Anregung dazu vermuten. Auch in ihm mag dann während seiner Studien in den sieben freien Künsten oft das sehnsüchtige Verlangen aufgetaucht sein, das Buch mit dem Schild, den Griffel mit dem Speer, die Feder mit dem Schwert zu vertauschen, wie er es dem gleichwohl hochbegabten und fleißigen Schüler Gregorius unterlegt, und auch ihm mögen sich, wie Gregor, die Gedanken im ritterlichen Turnier getummelt haben, wenn er gezwungen über den Büchern saß. Je weniger solche Gedanken bei dem fern von aller Ritterschaft in einem weltentlegenen Kloster aufgewachsenen Knaben Gregorius erklärlich sind, um so wahrscheinlicher ist es, daß Hart-

von Ouwe geboren"? Nach Schulte würde Hartmann dort in Eglisau Dienstmann der Tengener gewesen sein. Das Wappen, welches die Liederhandschriften B und C Hartmann geben, ist als das der Herren von Wespersbühl nachgewiesen, und Schulte nimmt danach die schon von v. d. Hagen u. Laßberg geäußerte Vermutung wieder auf, daß Hartmann diesem Ministerialengeschlecht angehört habe. Während jene aber meinten, er sei Dienstmann des Klosters Reichenau gewesen, meint Sch., die Wespersbühler, deren Dienstherren urkundlich nicht nachzuweisen sind, hätten im Dienst jener Freiherren von Tengen-Eglisau gestanden. Der Name Hartmann ist bei keinem der drei in Frage stehenden Aue-Geschlechter nachgewiesen. Schultes Annahme tritt Singer, *Literaturgesch. d. deutschen Schweiz*, S. 40f. bei, unter Betonung der von Kauffmann u. Zwierzina hervorgehobenen dialektlichen Erscheinungen.

mann auch hier seinem frommen Helden unterschob, was einst aus früher lebendiger Anschauung ritterlichen Leben und Treibens heraus sein eigenes Knabenherz erregt hatte. Was er dann aus der Schule mit ins Leben und Dichten hinaus nahm, war neben einer auf die kirchliche Lehre gegründeten frommen Weltanschauung und der Kenntnis jener lateinischen geistlichen und weltlichen Literatur auch die grammatisch dialektisch rhetorische Schulung. Die Kenntnis des heimischen Rechts, der französischen Sprache und die ersehnte Ausbildung im ritterlichen Waffengebrauch brachten ihm dann die nächsten Jahre weltlichen Lebens, und bald folgten die ersten dichterischen Versuche.

Was in seiner Schilderung vom glänzenden höfischen Leben und Treiben weilant Herrn Heinrichs von Aue mit zum vollendeten Musterritter gehört, daß er *vil wol von minnen sanc*, suchte auch Hartmann nach seiner allgemein musikalischen Vorbildung in der Klosterschule nun zu erreichen. Seine *Minnelieder*[1]) zeigen eine vollkommene Beherrschung der Technik der romanisierenden Kunstlyrik; sie verraten Reinmars Einfluß in manchen Wendungen und Motiven, auch in ihren Reflektionen über ein langes erfolgloses Werben berühren sie sich mit ihm. Aber Hartmann ist nicht der höfische Gesellschaftsdichter wie Reinmar. So wenig er mit seinen Epen um die Gunst eines hohen Herrn wirbt, so wenig stellt er seine Liederdichtung gleich Reinmar in den Dienst eines höfischen Kreises, dem er wie dieser, Rechenschaft darüber ablegte, warum er traurig oder froh ist, warum er singt oder schweigt, auf den er ständig Seitenblicke würfe, um zu sehen, welchen Eindruck er mit seinen Liebesklagen macht und mit seinen Drohungen, sein Singen aufzugeben. Vielmehr scheint ihm auch sein Minnegesang schließlich nur eine persönliche Angelegenheit zu sein; aber freilich keine innere Notwendigkeit; seine Lieder ringen sich nicht aus lebendigem, heißem Empfinden los. Man gewinnt keinen Eindruck davon, wie weit der Dienst, den er seiner *frouwe* in Übereinstimmung mit Wendungen anderer Minnesingern schon seit seiner Knabenzeit gewidmet zu haben versichert, wirklich mit seinem Herzen verwachsen ist. Bei seinen lyrisch geformten Reflektionen über ihn tritt seine ethische Richtung stark hervor. Er singt nicht von seinem Liebeskummer, um das Mitleid seiner *frouwe* oder seines höfischen Hörerkreises wie Reinmar zu erregen. Er fragt sich: woher kommt es, daß sie, die

---

[1]) Hrsg. MFV[3] Nr. XXI. Ebenda die Literatur über Hartmanns Lyrik.

alle vortrefflichen Eigenschaften besitzt, mir ihre Gnade versagt? So lange er hofft, erwägt er, daß sie, die natürlich die Tugend der *stæte* besitzt, durch *stæte* zu gewinnen sein muß; und so will er beständig ausharren. In trüberer Stimmung aber sagt er sich: wenn die Vollkommene mich ablehnt, so kann nur meine Unvollkommenheit daran schuld sein, ich darf ihr also keine Vorwürfe machen; und mit einer solchen rückhaltlosen Selbstanklage klingt dann auch dies erfolglose Dienen aus. Jedenfalls hat ihn doch die endgültige Absage der von Jugend auf Umworbenen innerlich bewegt; denn er setzt es in einer Strophe dem Ereignis zur Seite, das sein Herz am tiefsten erschüttert hat, dem Tod seines Dienstherren. Neben solchen christlicher Beichtstimmung verwandten Liedern treten dann einzelne ethisch weniger beschwerte Minnegesänge auf; ja er scheint einmal den ganzen Frauendienst spöttisch abzulehnen, wenn er es vorzieht, statt erfolglos und gelangweilt vor den Damen zu stehen, lieber seine Zeit mit den gefälligeren *armen wîben* zu vertreiben — ein Auftakt zu den Liedern der *nideren minne* späterer Sänger.

Wie sehr ihm aber doch jene ernst reflektierende, der christlichen Moralphilosophie parallel laufende Behandlung des Minnedienstes lag, zeigt eine Jugenddichtung, die zu derselben Zeit, wo er jene Lieder sang, eine ausführliche Minnelehre in Gestalt eines Gespräches in Reimpaaren vortrug, Hartmanns sogenanntes „*erstes Büchlein*“. Die Einkleidung nimmt ein Motiv der geistlichen Dichtung auf, das Gespräch zwischen Leib und Seele, die einander nach dem Tode vorwerfen, an der gemeinsamen Verdammnis schuld zu sein. Hartmann läßt den Leib in langer Rede das Herz beschuldigen, daß es ihm seine erfolglose Liebe mit all ihrer Not verursacht habe, und das Herz gibt den Vorwurf zurück mit dem schon seit Friedrich v. Hausen dem Minnesang geläufigen Hinweis darauf, daß die Augen die erste Schuld tragen. Aber mit ganz anderer Wendung des geistlichen Motives erklärt es nun, diese Liebe durchaus nicht zu bedauern; vielmehr rüttelt es den Leib auf zu mutigem und männlichem Handeln, um die Liebe zum glücklichen Ziel zu führen. Hier begegnen nun wieder die Vorwürfe, wie sehr der Werbende hinter der Vollkommenheit der Geliebten zurückstehe: was zum Teufel sie so, wie er jetzt sei, an ihm finden solle; aber damit verbindet das Herz nun den Rat, wie er ihrer würdig werden möge. Es verordnet ihm ein Rezept, das es aus Frankreich mitgebracht habe, und die Mittel, die zu diesem „Kräuterzauber“ gemischt werden sollen, sind die einzeln aufgeführten Tugenden des Liebenden. Also eine Ethik der Minne,

deren Vorschriften sich an die christliche Sittenlehre anlehnen, und unter ihnen tritt auch hier wieder die *stæte* besonders hervor. Auf diese verpflichtet sich der Leib eidlich, als er nun freudig auf die Gebote des Herzens eingeht, und so weit er sich bei seiner Jugend auch noch von vollkommener Tugend und Weisheit entfernt fühlt, so hat er doch den festen Willen, sich des hohen Zieles wert zu machen. Auf die *stæte* als das beste Mittel weist auch das Herz ihn zum Schluß noch einmal hin, und so vereinigen sich die beiden, deren Streitgespräch sich schon längst in einen freundschaftlichen Gedankenaustausch von höflicher Gefälligkeit gewandelt hat, zu einer gemeinsamen Bitte an die Geliebte um ihre Huld, bei der natürlich der Leib das Wort führt. Hat Hartmann schon vorher in einer langen stichomythischen Versreihe auch sein Formgeschick bewiesen, so zeigt er in dieser ausführlichen Schlußbitte seine Reimkunst, indem er in 15 Abschnitten, die, mit 32 Versen beginnend, immer um je ein Reimpaar abnehmen, bis 4 Verse erreicht sind, jedesmal nur einen stumpfen und einen klingenden Reim in gleichmäßigem Wechsel durch den ganzen Absatz durchführt. Besonders im Hinblick auf diesen unmittelbar an die Geliebte gerichteten Schluß kann man das Werkchen, wie bräuchlich, ein „Büchlein", d. h. ein poetisches Sendschreiben nennen. Es entspricht als solches der Gattung des französischen „salut d'amour", und wie dieser sich gelegentlich auch eine „complainte" nennt, so bezeichnet auch Hartmann sein Gedicht als eine „Klage", was Schönbach fälschlich auf eine Anklage unter dem Bilde eines gerichtlichen Prozesses deutete. Mit französischen saluz hat Panzer[1]) zahlreiche Beziehungen nach Inhalt und Ausdruck in Hartmanns Büchlein nachgewiesen, während andererseits jenes geistliche Motiv des Streites zwischen Seele und Leib in der besonderen Gestaltung, die es gegen Ende des 12. Jahrhunderts in der *Visio Fulberti* erhalten hat, wichtige Übereinstimmungen mit dem Büchlein zeigt. Panzer nimmt einen verlorenen französischen salut, der schon die Visio benutzt hätte, als Hartmanns unmittelbare Quelle an, ohne sich der Möglichkeit zu verschließen, daß erst der deutsche Dichter in seinem Werkchen die Verschmelzung der französischen mit der lateinischen Tradition vollzogen habe.

Moriz Haupt hat das von Hartmann selbst als sein Werk bezeichnete Gedicht als „erstes Büchlein" einem zweiten zur Seite gesetzt, das sich selbst als *Büchlein*, nicht aber als Dichtung Hart-

---

[1]) Panzer, ZfdPh 31, 524f.; Ehrismann, ebenda 36, 406f.

manns benennt, während Haupt und andere es ihm zuschrieben.[1]) Es ist eine diesmal monologisch vorgetragene Liebesklage und Liebesbitte, die der Verfasser an eine ihm ehedem zugetane, jetzt aber entfremdete Jungfrau sendet als ein Vademecum, das sie überall an seine treue Liebe mahnen soll. Eine derbere, sinnlichere Auffassung unterscheidet dies „2. Büchlein" von der idealeren, ethisch gerichteten des ersten; aber mannigfache, vielfach wörtliche Berührungen mit anderen Dichtungen Hartmanns, besonders den Liedern, schienen seine Verfasserschaft sicher zu stellen, und einer realistischen Auffassung der Minne begegneten wir ja auch wenigstens in einem seiner Lieder. Doch hat Kraus' eindringendere Ermittelung von Hartmanns Reimgebrauch Abweichungen ergeben, die nötigen, dies Sendschreiben nicht ihm, sondern einem allerdings merkwürdig in Hartmanns lyrische und epische Dichtung hineingewachsenen Nachahmer zuzuweisen.

Hartmanns echte Gedichte zeigten uns seine weltliche Minne zu sehr im Schatten einer sittlich religiösen Weltanschauung, als daß sie nicht durch einen Sturm, der sein Seelenleben tiefer erfaßte, hätte entwurzelt werden sollen. Der schon erwähnte Tod seines geliebten Herren war es, der dem treuen Dienstmann diese Erschütterung brachte. „Seit mich der Tod meines Herren beraubt hat, ist mir die ganze Welt gleichgültig geworden. Den besten Teil meiner Freude hat er hinweggenommen. Jetzt wäre es weise für das Heil meiner Seele zu sorgen." So entschließt er sich zur Kreuzfahrt. Die Hälfte des Verdienstes an diesem guten Werk will er in seinem frommen Kirchenglauben seinem Herrn abtreten: „mög ich ihn vor Gott wiedersehen." So singt Hartmann in einem seiner Kreuzlieder (MF 210, 23). Wie weit nun die Absage seiner Geliebten, die zeitlich mit diesem erschütternden Erlebnis zusammenfiel, auch innerlich mit ihm in Zusammenhang gestanden haben mag, wissen wir nicht. Jedenfalls ist es die Macht seiner religiösen Erregung, die ihn, der das Kreuz nicht nur auf dem ritterlichen Gewande, sondern auch im Herzen tragen will, förmlich Abschied nehmen läßt vom weltlichen Minnegesang (MF 218, 5). Nichtiger Wahn ist jene Minnesängerliebe, die um ein Lieb wirbt, das den Sänger nicht will. Ihn, den Gottesstreiter, hat jetzt die rechte Minne erfaßt, die ihn ebenso sucht, wie er sie, die ihn hinwegzieht aus der Heimat, weit hinaus

[1]) O. Jacob, *Das 2. Büchlein ein Hartmannisches*. Diss. Leipzig 1879. C. Kraus, *Das sog. 2. Büchlein u. die Werke H.s. v. A.* (Abh. z. german. Philol. Halle 1898). Saran, PBB 24, 1f.

übers Meer. „Ach, warum könnt ihr Armen nicht solche Minne minnen wie ich“! Die irdische Liebe ist erloschen in der himmlischen.

Wir können den Kreuzzug, dem Hartmann sich anschloß, nachdem er inzwischen die Ritterwürde empfangen hatte, jetzt als den vom Jahre 1197 bestimmen, während man früher vielfach auch an Barbarossas Zug von 1189 gedacht hat. Den Tod des Dienstherren können wir mit guten Gründen vor den Sommer 1195 setzen. Denn in diesem Sommer dichtete Hartmann die Totenklage einer Frau um den geliebten Mann, die unter dem Einfluß eines Klageliedes über den Tod des am 31. Dez. 1194 gestorbenen Herzogs Leopold VI. von Österreich steht, das Reinmar im Frühjahr 1195 der verwitweten Herzogin in den Mund legte. Es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, daß Hartmann aus entsprechendem Anlaß sein Lied als Klage seiner verwitweten Dienstherrin verfaßt hat, daß also der Anlaß zu diesem Liede und der Anlaß zu seiner Kreuzfahrt derselbe war. Dann kann für diese nur der Zug Heinrichs VI. vom Jahre 1197 in Betracht kommen. Schon im Spätherbst des Jahres 1195, wo der Kreuzzug gepredigt und vom Kaiser verheißen wurde, wird Hartmann mit anderen das Kreuz genommen haben; jedenfalls lag nach einer Andeutung seines letzten Kreuzliedes eine längere Zeit zwischen der Leistung seines Gelübdes und dem Antreten der Fahrt, das im Jahre 1197 erfolgt sein muß. Der Dichter ist von dem ergebnislosem Zuge heimgekehrt. Gottfried von Straßburg erwähnt Hartmann um 1210 noch unter den Lebenden, während Heinrich von Türlin um 1215/20 in seiner „Krone“ seinen Tod beklagt. In diesen Zeitrahmen sind nun auch Hartmanns epische Dichtungen einzufügen.

§ 33.

Christians Erek.

Stil, Wortgebrauch und Reimweise führen uns darauf, daß an die Spitze von Hartmanns epischen Dichtungen sein Erek, an ihr Ende sein Iwein zu setzen ist. Im Erek deutet es auf die jugendliche Unerfahrenheit und das Knappentum des Verfassers, wenn er sich selbst einen *tumben kneht* nennt; die Art, wie er das durch Barbarossas Kreuzzug von 1189 in Deutschland bekannt und interessant gewordene Iconium ganz unabhängig von Christian in eine Schilderung hineinzieht, zeigt, daß der Dichter den Zug nicht, wie man früher vielfach annahm, selbst mitgemacht hat, daß aber in Deutschland

die Fahrt noch in frischer Erinnerung war, so daß das Gedicht nicht viel später als 1190 verfaßt sein wird.[1])

Jener Konflikt zwischen Ritterehre und Gattenliebe (oben S. 215) ist das treibende Motiv[2]) für das Kernstück von Christians Roman, Ereks und Enitens Entzweiung und Versöhnung. Ganz in sein junges Eheglück versunken, verfällt nach Christians Erzählung der kampfberühmte Held, König Lacs jugendlicher Sohn, jenem Zustand schlaffer Tatenlosigkeit, den wir (S. 213) als eins der charakteristischen Motive des Artuskreises kennen lernten. Enite muß mit Schmerz hören, wie geringschätzig man über den ehedem Gepriesenen urteilt. Als sie einst in seinen Armen ruht und meint, daß er schlafe, macht sie ihrem Kummer unter heißen Tränen in der bitteren Selbstanklage Luft, daß sie an seinem unritterlichen Leben schuld sei. Erek hört es, zwingt sie zu bekennen, was ihr zu Ohren gekommen ist, sagt, die Leute hätten recht, rüstet sich, heißt auch Eniten sich reisefertig machen und reitet ohne Angabe des Ziels mit ihr davon. Enite hat die verhängnisvollen Worte gesprochen, die sie aus höchstem Glück in Schmach und Unheil schleudern, die Ereks Liebe in Haß zu verwandeln scheinen. Er verbietet ihr strengstens mit ihm zu sprechen, wenn er sie nicht angeredet hätte, und befiehlt ihr voranzureiten. Es ist in der Tat eine völlig ziellose Fahrt, aber Abenteuer bringt sie natürlich dem irrenden Ritter auf Schritt und Tritt. Er besteht zwei Kämpfe mit Wegelagerern, zwei Kämpfe mit den Landesherren, durch deren Gebiet sie die Reise führt und deren einer Erek vergeblich sein schönes Weib abzujagen sucht, während der andere, *Guivrez le petiz* von Irland, trotz seiner kleinen Gestalt der gefährlichste aller Gegner, erst nach langem blutigen Streit überwunden, dann aber aus dem Feinde ein Freund Ereks wird. Jedesmal würde der Kampf für Erek verhängnisvoll geworden sein, wenn nicht Enite, welche die drohende Gefahr immer zuerst wahrnahm, durch eine Warnung das Schweigegebot gebrochen hätte, aber jedesmal muß sie dafür die härtesten Strafreden und Drohungen hören, und er läßt sie Dienste eines Pferdeknechtes verrichten. Es schließt sich eine Szene an, die sich wiederum aus typischen Motiven zusammensetzt, wie sie Christian in derselben Verbindung auch in seinem

---

[1]) Rosenhagen, ZfdA 55, 301f.

[2]) Diese Bedeutung von Ereks *verligen* bleibt unangetastet durch Küchlers (Zfrom. Phil. 40, 83f.) und Meyer-Lübkes (Zffrz. Spr. u. Lit. 44, 145) stärkere Betonung von Enitens Rolle, bei der man nicht vergessen darf, daß Hand in Hand mit Enitens Bewährung in der Liebe Ereks Bewährung im Heldentum geht.

Perceval zeigt: dem widerstrebenden Helden wird ein Besuch bei König Artus abgerungen oder abgelistet, vor dem zunächst Keus, der Seneschal, eine schmähliche Niederlage erleidet, während es Freund Gawein gelingt den Helden zum König zu bringen, der ihn dann mit Ehren aufnimmt. Und nicht minder typisch ist das folgende Abenteuer, bei welchem Erek der klagenden Stimme einer Jungfrau folgt, von ihr auf die Spur zweier Riesen gewiesen wird, die ihr den Geliebten entführt haben, und in gewaltigem, siegreichem Kampf den Ungeheuern den schwer Mißhandelten wieder abgewinnt. Als er dann, selbst erschöpft, wie tot vom Pferde sinkt, bricht Enite in verzweifelte Klagen aus, und sie ist im Begriff sich in sein Schwert zu stürzen, als ein Graf mit Gefolge des Weges kommt und sie und den vermeintlich Toten mit sich auf sein Schloß nimmt. Dort verfolgt nun auch er Eniten mit seinen Liebesanträgen und will sie mit Gewalt zur Hochzeit zwingen. Durch die lauten Klagen der Widerstrebenden wird Erek, der im Nebenzimmer aufgebahrt war, aus seiner todähnlichen Ohnmacht erweckt, ergreift ein Schwert, stürzt unter die beim Hochzeitsschmauß Versammelten, schlägt dem Grafen das Haupt ab und jagt die vor der gespenstischen Erscheinung entsetzten Hochzeitsgäste in die Flucht. So gelangt er mit Eniten unbehelligt zum Burghof hinaus, und sein Pferd, das ihm durch einen Glückszufall begegnet, trägt die nun auch innerlich wieder Vereinten gemeinsam aus dem Bereich der Feinde. Unter zärtlichen Umarmungen versichert Erek Eniten, daß er sie durch alles, was er ihr angetan, nur habe auf die Probe stellen wollen, daß er die Vollkommenheit ihrer Liebe erkannt habe, ihr alles verzeihe und sie mehr liebe als je. Damit ist eigentlich diese Novelle abgeschlossen. Erek hat sein Heldentum so glänzend bewährt wie Enite ihre Liebe; das Gleichgewicht zwischen Ehre und Minne ist wieder hergestellt.

Aber dies Hauptstück ist eingebettet zwischen eine Vorgeschichte und eine Fortsetzung. Christian erzählt als Einleitung im Rahmen eines Artusabenteuers die Geschichte, wie Erek sich die Hand der schönen Enite, der Tochter eines verarmten Ritters erwirbt. König Artus zieht nämlich mit seiner Hofgesellschaft aus auf die Jagd nach dem weißen Hirsch. Wer diesen erjagt, darf die schönste Jungfrau küssen. Erek, der die Jagdgesellschaft aus den Augen verliert, wird in ein Abenteuer verwickelt, bei dem es gilt einen jährlich als Schönheitspreis ausgesetzten Sperber im ritterlichen Kampf für diejenige Dame zu gewinnen, deren überlegene Schönheit man allen anderen Ansprüchen gegenüber behauptet. Er erstreitet ihn für Eniten und

führt sie an den Hof des Königs Artus, der inzwischen den weißen Hirsch erjagt hat. Einstimmig wird Enite für die Schönste erklärt, und so wird ihr mit des Königs Kuß „die Ehre vom weißen Hirsch" zu teil. Die Erzählung von Ereks und Enitens Hochzeit und einem glänzenden Turnier leitet dann zum Hauptstück über.

Als dessen Fortsetzung hat Christian eines jener verritterten Jenseitsmärchen angehängt, wie sie die Artussage liebt. An das Schloß Brandigan, zu dem der Weg über ein in jähem Abgrund schäumendes Wasser führt, stößt ein durch Zauberkünste abgeschlossener Garten, ein Paradies, das das ganze Jahr hindurch Blüten und Früchte trägt. Dort weilt ein riesenhafter Ritter Mabonagrin mit seiner wunderschönen Freundin. Sie ist ihm einst unter der Bedingung gefolgt, daß er den Garten nicht eher verläßt, als bis ihn dort einer im Kampfe besiegt haben wird. Viele Abenteuerlustige sind schon durch die einzige, versteckte Pforte eingedrungen, die sich hinter jedem für immer schloß; denn jeder wurde überwunden, und warnend umgeben ihre auf Pfählen aufgepflanzten Häupter den mit dem verführerischen Namen „joie de la cort" benannten Ort. Erek allein besteht natürlich glücklich das Abenteuer und bricht dadurch den Bann, der auf dem ganzen Orte ruht. Nach einer Fahrt an Artus Hof erhält er dort die Kunde, daß sein Vater gestorben sei, und die feierliche Krönung Ereks und Enitens durch Artus schließt das Ganze. Das an sich selbständige Mabonagrinmotiv hat immerhin eine gewisse innere Beziehung zur Hauptfabel. Auch Mabonagrins Geschichte ist schließlich durch die Konkurrenz zwischen Liebe und Heldentum bestimmt. Der selbstlosen Enite, die den geliebten Mann selbst hinaustreibt ins ritterliche Leben, steht Mabonagrins selbstsüchtige Geliebte gegenüber, die ihn auf alle Zeit an sich zu fesseln sucht, indem sie auch seine Kampftaten an den Ort ihres Liebeslebens bannt. So wird Mabonagrins Niederlage, da ihm Erek das Leben schenkt, zu seiner Befreiung, und wie Erek kann er nun in unbeschränkter Selbstbestimmung die Minne zu der nach wie vor Geliebten mit der Betätigung seines Heldentums vereinigen. Aber dieser Gesichtspunkt ist weder durch Christian noch durch Hartmann recht herausgearbeitet, und wenn Christian den Mabonagrin schließlich als einen guten Bekannten von Ereks Vater, seine Geliebte als Enitens Kusine sich entpuppen läßt, so ist das eine recht äußerliche Art, die von ihm selbst wohl als schwach empfundenen Verbindungsfäden mit der Haupterzählung zu verstricken.

§ 34.

Christians Iwein.

Auch in jener andern Dichtung Christians, welche das Erekproblem nach der entgegengesetzten Richtung verfolgt, und von Hartmann in seinem letzten Epos bearbeitet wurde, im Iwein, ist die eigentliche Novelle von mancherlei Beiwerk umwuchert. Ihr mythisch-märchenhafter Kern steht mit der im Mittelalter weit berühmten Wunderquelle vom Walde Breceliande in Verbindung, deren Wasser, auf einen daneben stehenden Stein gegossen, vermeintlich Regen erzeugte. Nach Christians Bericht erhebt sich durch den Wasserguß ein furchtbarer Sturm; der Herr des Brunnens erscheint aus seiner nahen Burg und kämpft den Friedensstörer nieder. Wer aber ihn selbst besiegt, dem fällt — so darf man den Verlauf des Märchens weiter herstellen — sein wunderschönes Weib, d. i. eigentlich wohl die Fee des Brunnens, zu, und er hat für diese nun selbst den Brunnen zu schützen. Wie immer die Verbindung eines Menschen mit einem dämonischen Wesen an die strenge Beobachtung eines bestimmten Gebotes gebunden ist, so auch hier. Ist im verwandten Mabonagrinmärchen der Besitz der Schönen von dem dauernden Verweilen im Zaubergarten abhängig, der dem Brunnenwald in mancher Beziehung ähnelt, so ist im Iwein das Innehalten einer bestimmten Frist, für die sie den Gemahl freigibt, das Entscheidende. Der Held versäumt unwissend die gesetzte Zeit. Als er erfährt, was er getan und wie er damit ihre Liebe verloren hat, verfällt er in jenen Erschlaffungszustand, der hier zum tierischen Vegetieren des nackten Toren im Walde wird. Seine Genesung erfolgt durch die Heilkunst einer Frau, der er sich durch die Betätigung seines wiedererwachten Heldentums dankbar erweisen kann, und nach weiteren Heldentaten erlangt er auch die Gunst seines geliebten Weibes wieder.

In Christians ritterlich geformter Artussage ist es Iweins kampffrohes ritterliches Treiben, ein Jahr, wo er mit Gawein von Turnier zu Turnier zieht, was ihn sein Weib und sein Gelöbnis vergessen läßt. Denn Gawein hat den Freund gemahnt, über seinem schönen Weibe nicht Ruhm und Ehre zu vernachlässigen. So ist es auch hier wieder der Streit zwischen Ritterehre und Gattenliebe, was den Bruch herbeiführt. Aber die Heilung des Bruches wächst im Erek organischer aus der Handlung heraus, die Erek sein in Frage gestelltes Heldentum, Eniten ihre angezweifelte Liebe glänzend bewähren läßt. Bei Iwein offenbart sich freilich auch nach dem Bruch die ganze Stärke seiner

Liebe, indem er von der Aufsage der Huld seiner Gattin den Verstand verliert und später in seinem Liebeskummer dem Selbstmord nahe kommt; aber die lange Reihe der Heldentaten, die er nach seiner Genesung verrichtet, steht eigentlich mit der Lösung des Problems in keinem Zusammenhang, und daß seine Frau ihm schließlich ihre Huld wieder gewährt, geschieht durch eine Überlistung, die ebensogut schon viel früher hätte erfolgen können. Eines seiner Abenteuer, in dem er einen Löwen von einer Schlange befreit und sich in dem dankbaren Tier für seine späteren Rittertaten einen erfolgreichen Kampfgenossen gewinnt, geht auf die bekannte antike Geschichte vom dankbaren Löwen und dem Sklaven Androclus zurück. Die übrigen gehören in den Kreis der Kämpfe der Artusritter für bedrängte Frauen. Zwei davon sind gerichtliche Zweikämpfe, und nach der beliebten Einschachtelungsmanier, wie wir sie bei Christian auch in den Gaweinabenteuern seines Perceval finden, wird der Held beidemal auf dem Wege zu jenen befristeten Zweikämpfen durch andere Kämpfe aufgehalten, die im Iwein als Befreiungstaten für Frauen, die von Riesen vergewaltigt oder bedroht werden, wiederum in den Bereich der keltischen Märchen führen.

Von diesen Abenteuern steht nur eines, der gerichtliche Kampf für die Jungfrau, die ihm zu Laudinen, seinem Weibe, verholfen hatte, mit der Hauptfabel in wirklichem Zusammenhang. Diese vertraute Dienerin Laudinens, Lunete, ist von Christian zur Trägerin einer ebenso charakteristischen wie für die Handlung wichtigen Rolle gemacht. Wir begegnen in ihr zuerst der kecken, klugen und launigen französischen Kammerzofe, die als Confidente zwischen dem Liebespaar erfolgreich vermittelt. Iwein war nach dem Kampf mit dem Herrn des Brunnens in schlimme Bedrängnis geraten, als dieser mit der Todeswunde im Haupt in seine Burg floh und Iwein auf der Verfolgung zwischen zwei niederfallenden Torgattern eingeschlossen wurde, während der Verfolgte im Innern der Burg seiner Verletzung erlag. Da hat ihn Lunete durch einen unsichtbar machenden Ring der Rache Laudinens und ihrer Leute entzogen. Als Iwein, selbst ungesehen, die Witwe in ihrem Schmerz und in ihrer Schönheit beim Begräbnis ihres Mannes erblickt hat und von unwiderstehlicher Liebe zu ihr ergriffen ist, bringt Lunete es mit diplomatischem Geschick und dialektischer Gewandtheit binnen kurzem dahin, daß die eben noch maßlosen Klagen hingegebene Witwe binnen kurzem den Mörder ihres Mannes zum Gatten nimmt. Laudine muß ihr zugestehen, daß sie des Brunnenschutzes bedarf, um so mehr als

Artus mit seinem Hofe in den nächsten Tagen das Brunnenabenteuer bestehen will. Sie muß weiter die These zugeben, daß der Sieger stärker ist als der Besiegte, daß also derjenige, welcher ihren von ihr als unvergleichlich gepriesenen Gatten überwunden hat, ein noch stärkerer Schützer sein wird als er. Nach einem wohlüberlegten Wechsel von Betriebsamkeit und Zurückhaltung weiß die schlaue Kammerjungfer die anfänglich über ihre Zumutung Empörte dahin zu bringen, daß sie es gar nicht erwarten kann, bis der neue Werber vor ihr steht; auch mit diesem treibt Lunete ihr neckisches Spiel und hilft ihm schließlich bei der Liebeserklärung über seine Befangenheit hinweg. Als später nach Iweins Bruch seines Gelöbnisses Lunete als die Anstifterin dieser zum Unheil des schutzberaubten Landes ausgeschlagenen Ehe gefangen gesetzt und vor ein gerichtliches Gottesurteil gestellt wird, fällt die Tragik des Motives aus ihrer eigentlichen Rolle heraus. Um so mehr ist Lunete wieder in ihrem Fahrwasser, als sie, durch Iweins Zweikampf befreit, seine Aussöhnung mit Laudine zuwege bringt, die den unerkannten Löwenritter bei jenem Kampf bewundert hat. Iwein entschließt sich endlich, um sich seiner Frau als unentbehrlich zu erweisen, wieder das Unwetter durch den Brunnenguß hervorzurufen. Der hilfesuchenden Laudine empfiehlt Lunete den bewährten Löwenritter; der sei aber nur dem zur Hilfe bereit, der ihn mit seiner Herrin, mit der er zerfallen sei, aussöhne. Laudine verpflichtet sich eidlich dazu, und nun ist mit Iweins Erscheinen der Knoten gelöst.

§ 35.

Hartmann und Christian.

Diese beiden Gedichte hat Hartmann Christian nacherzählt, den Erek in sehr freier Weise, den Iwein in näherem Anschluß, beide verdeutscht nicht nur in der Sprache, sondern auch in Auffassung und Empfindung, soweit das überhaupt bei diesen dem Deutschen doch mehrfach wesensfremden keltoromanischen Erzählungen möglich war.[1]) Hartmanns Änderungen bewegen sich zu einem nicht

[1]) Über das Verhältnis von Hartmanns zu Christians Erek: Bartsch, Germ. 7 (1862), S. 141f. K. Dreyer, Progr. d. Realgymn. Königsberg 1893. O. Reck, Diss. Greifsw. 1898. Piquet, a. a. O. P. J. Reimer, *Die Abhängigkeitsverhältnisse der Überlieferung des Erek*, Progr. Seitenstetten 1909. — Verhältnis zu Chr.s Iwein: F. Settegast, *H.s Iwein verglichen mit seiner Quelle*. Diss. Marburg 1873; G. Gärtner, *Hartmanns Iwein u. der Chevalier au lyon*. Diss. Breslau 1875. B. Gaster, *Vergleich des Hartmannschen Iwein mit dem Löwenritter Cr.s.*

geringen Teil in derselben Richtung, die schon Veldeke eingeschlagen hatte; sie sind Ergebnisse des verschiedenen Temperaments der beiden Nationen; aber sie sind doch bei Hartmann in demselben Grade bedeutender wie ihm seine Vorlagen innerlicher zu eigen geworden sind als Veldeke. Christian ist ein überaus lebendiger Erzähler von anschaulicher Realistik. Er gibt seinem Stoffe Farbe, Mannigfaltigkeit und Bewegung, ob er uns das Leben bei Hofe oder, was er auch liebt, das Treiben auf der Straße vorführt. An allen Einzelheiten glänzender Kleidung, köstlicher Mahlzeiten, feierlicher Aufzüge, großer Empfänge und Feste hat er seine Freude, aber auch Elend und Armut erschaut und schildert er mit dem gleichen Wirklichkeitssinn. In den Gesprächen wie in den Monologen und allen Affektäußerungen seiner Helden und Heldinnen pulsiert ein heißes Temperament, das sich um höfische Regeln nicht sonderlich kümmert. Auch Damen lassen es an kräftigen Scheltworten nicht fehlen. Ihre Schmerzausbrüche kennen keine Grenzen und ihre Ohnmachtsanfälle keine Zahl. Alles das erscheint bei Hartmann etwas abgeblaßt und gedämpft, verfeinert. Im Erek hat er noch sein Gefallen an eingehender Ausstattungsschilderung; berüchtigt ist die Erweiterung einer Schilderung Christians von Enitens Pferd und seiner Ausstattung von 44 Versen auf 500, aber dabei handelt sich's auch um etwas ganz Außerordentliches, Wunderbares, das er als solches in launiger Unterhaltung mit seinen Zuhörern deren beschränktem Gesichtskreis entgegenhält: die Geschichte von Troja und Eneas und alle die Wunderdinge, die auf Sattel und Decke dargestellt waren, sind es, die ihn mit sich fortreißen. Im Iwein begegnet Ähnliches nicht mehr. Vor allem bringt der Deutsche nicht das Interesse für die Einzelheiten der Toilette und des Speisezettels auf wie der Franzose; das ist ihm zu unbedeutend. So sieht er auch über das Volk auf der Straße hinweg; sein Interesse gilt nur den Hauptpersonen und ihrer höfischen Umgebung. Und hier sucht er nun alles möglichst seinem Ideal höfischer Sitte unterzuordnen, der *mâze*, welche die Leidenschaften beherrscht, auch in der heftigsten Erregung gesellschaftliche Rücksichten gebietet und den geselligen Verkehr zu gefälligen Formen gestaltet.

Von diesem Gesichtspunkt aus weiß Hartmann auch nebensächliche Dinge zu hübschen kleinen Bildern selbständig zu gestalten. So wenn z. B. der junge Erek „nach Art eines wohlerzogenen Mannes"

Diss. Greifswald 1896. Güth, Archiv 46, 251f. Kölbing, ZfdPh 30, 387. Piquet a. a. O. Rosenhagen, ZfdU 28, 94f.

mit vor sich hingehaltenen Händen vor den ehrwürdigen Alten in dem zerfallenen Hause tritt, ihn um Herberge anzusprechen; oder die Frühstückszene im Walde, wo Hartmann den musterhaft höflichen Knappen in dienstbeflissener Geschäftigkeit in seinem Hute das Wasser zum Händewaschen herbeitragen läßt, vor dessen Gebrauch doch ein höfisch gesitteter Mann nicht essen darf. Das eigne Herzeleid darf man einen Gast nicht entgelten lassen, man muß sich ihm heiterer zeigen als einem zu Sinne ist. Diese höfische Regel läßt Hartmann im Erek (8250) in einer bei Christian nicht vorhandenen Szene die durch Mabonagrin verwitweten Frauen befolgen. In einer ähnlichen Szene im Iwein (4400ff.) beschäftigt sich Hartmann theoretisch mit solcher *trüge-* oder *listvreude*, während Christian bei den beteiligten Frauen die Scheinfreude mit wilden Schmerzausbrüchen naturhaft wie Sonnenschein und Regen jählings wechseln läßt. Solche Affektäußerungen läßt Hartmann mit einer einzigen Ausnahme im Erek nie bis zum Gesichtzerkratzen ausarten, wie es bei Christian gewöhnlich geschieht, und die trauernde Laudine läßt er beim Leichenbegängnis wenigstens nicht wie der Franzose bei jedem Schritt in eine neue Ohnmacht fallen. Ihre Schelt- und Schimpfreden gegen Gott und den unsichtbaren Mörder ihres Gatten mäßigt Hartmann ebenso beträchtlich wie die der Lunete, als sie, ähnlich wie Kundrie in der großen Fluchszene des Perceval, den Helden vor Artus und der Tafelrunde feierlich verwünscht. Als Iwein beim Einreiten in die Stadt, in der ihm ein gefährlicher Riesenkampf bevorsteht, vom Volk übel willkommen geheißen wird, antwortet der Held bei dem Franzosen mit einer Flut von Schimpfwörtern (5119ff., 5136ff.); bei Hartmann spricht er den Leuten unter freundlicher Anrede gutmütig zu, er verstehe ihr Schelten und Drohen nicht; wenn er sie gekränkt haben sollte, so sei es ohne sein Wissen geschehen (6109, 6110f.). Wunderlich auf die Spitze getrieben ist das Vermeiden von Scheltworten in einer von Hartmann zugesetzten Rede, in der Iwein angesichts der gemeinsten Brutalität und schnödesten Frechheit eines Riesen sagt: ich darf keinen Ritter schelten; aber er verdiente Strafe für seine Ungehörigkeit (4967). Hier ist das höfische Gesetz ausdrücklich formuliert, und man sieht deutlich, wie Hartmann mit seinen Dichtungen auch eine lehrhafte Absicht verfolgt. Er will Regeln rechter Sitte und Bildung aufstellen und durch Vorbilder veranschaulichen.

Damit verträgt sich denn auch nicht die Behandlung geschlechtlicher Dinge durch den Franzosen. Ereks und Enitens Hochzeitsnacht be-

handelt Hartmann mit größerer Zurückhaltung als Christian, und von der widerwärtigen Art sexueller Vergewaltigung, die bei Christian der Riese der Tochter seines Gegners zweimal (3870f., 4116f.) in Aussicht stellt, ist bei Hartmann so gut wie nichts übrig geblieben (4495f.). Auch hier wieder dieselbe Erscheinung wie bei Veldeke (s. S. 179). Die sittliche Strenge seines Helden hebt Hartmann, als er erzählt, wie Iwein mit einer Jungfrau das Schlafgemach teilt ohne sich ihr zu nähern, nachdrücklich mit den Worten hervor, *daz ein biderbe man sich alles des enthalten kan des er sich enthalten wil.* Sahen wir schon Veldeke bei einer Lobrede die inneren Vorzüge des Gepriesenen für die vom Franzosen hervorgehobenen der äußeren Erscheinung einsetzen, so scheint es bei einem so auf das Ethische eingestellten Dichter wie Hartmann um so erklärlicher, daß er bei einem anmutigen jungen Mädchen auch von ihrer Wohlerzogenheit, ihrer keuschen Tugend, ihrer Güte und klugen Rede spricht, wo Christian sich darauf beschränkt, dem hübschen Genrebildchen, in dem er sie uns vorführt, hinzuzufügen, Amor selbst würde sich in die Schöne verliebt und ihr seinen Dienst gewidmet haben, wenn er sie gesehen hätte.

Christians Erzählung, wie Erek in Brandigan einreitet ohne sich durch die Klagen und Warnungen des Volkes erschrecken oder aufhalten zu lassen, hat in Hartmann das Idealbild des christlichen Ritters ausgelöst. Er gedenkt aller der Arten von übeln Vorzeichen, die im Volksglauben seiner Zeit leben, um zu versichern, daß Erek sich an nichts Derartiges kehrte. „Er war ein so fester Mann, daß ihn alle übeln Voraussagungen des Volkes nicht um eines Haares Breite erschüttern konnten in seiner männlichen Stätigkeit. Er dachte: so lange mich Gott in seiner Hut haben will, kann mir nichts übel ausschlagen. Will er aber nicht mit meinem Ende warten, so kann ich auch jetzt gern sterben, da der Leib ja doch einmal vergehen muß.“ Und so grüßt er lachenden Mundes das Volk und stimmt ein fröhliches Lied an, während er durch die aufgeregte Menge reitet. Aber kein vollkommener Mann, sondern ein Tor ist, wer sich überhaupt nicht fürchten kann: so belehrt uns der Dichter der *mâze*, als Erek sich am nächsten Morgen zum Kampf rüstet, während Christian nur von Enitens Furcht spricht. Auch dem kühnsten Herzen steht die rechte Furcht wohl an, wo das Leben auf dem Spiel steht, nur keine Feigheit. Jene rechte Furcht aber veranlaßt den deutschen Erek vor dem Kampf mit seinem Weibe Messe zu hören und in gemeinsamem Gebet Gottes Schutz zu erflehen.

Das Ideal der Frau findet Hartmann in Christians Enite vorgezeichnet, in ihrer schrankenlosen Hingabe an den geliebten Mann, ihrer opfermutigen Herzensgüte und unerschütterlichen Treue. Seine Zusätze suchen nur diesen und jenen Zug noch rührender zum Ausdruck zu bringen, wie in Enitens Klage um den vermeintlich toten Gatten, in der er Christians Ausführungen zu diesem Zweck auf mehr als das sechsfache erweitert, und nach der Aussöhnung der beiden, wo er Eniten nach allen ihren Leiden zu Erek das schöne Wort sprechen läßt: alles das sei nichts gegen das eine gewesen, daß sie ihn hätte meiden müssen: das würde ihr bald das Leben gekostet haben — ein ähnlich demütiges Empfinden unauflöslichen Gebundenseins an den Geliebten wie es auch Herbort in Briseidas Liebe zu Troïlus hineintrug.

Ein wesentlich anderer Frauentypus ist Christians Laudine. Der erste Teil ihrer Geschichte, der Verlust ihres geliebten Gatten und die schleunige Verheiratung mit seinem Mörder, gehört zwar nicht in dem Sinne zu dem Typus der Fabel von der Matrone von Ephesus, wie Förster es ursprünglich meinte, daß Christian aus dieser wesentlich seinen Iweinroman herausgesponnen hätte; schon eine analoge Episode in Lanzelotroman zeigt vielmehr, daß ihm dies internationale Motiv schon mit seinem keltischen Stoffe zufloß; aber die eigentliche Pointe ist doch bei Christian wesentlich dieselbe wie in jener alten Fabel. In diesem Sinne hat er die wilden Schmerz- und Zornausbrüche der Witwe an der Bahre des Gatten und die Ungeduld, mit der sie schon am nächsten Tage den, der ihn getötet hat, als neuen Freier erwartet, mit aller Schroffheit und unverkennbaren Absichtlichkeit gegeneinander gesetzt. Aber an die eigentliche Ursache dieses krassen Stimmungs- und Neigungswechsels, das Triebhafte des Weibes in seiner ganzen Unberechenbarkeit, erinnert bei Christian nur noch Iweins Selbstgespräch, in dem der Held den weiblichen Wankelmut zugunsten seiner Aussichten als Freier in Rechnung stellt. Im übrigen läßt der Franzose den Umschwung lediglich durch das diplomatische Kunststück Lunetens erfolgen, an deren geschickter Dialektik er sein ganzes Interesse hat, ohne sich für Laudinen irgend zu erwärmen. Für Laudinens Entschließung läßt er neben ihrer Notlage vor allem den Königssohn als eine gute Partie ins Gewicht fallen, die sie sich auch nach dem Rat ihrer Vasallen mit tunlichster Beschleunigung sichern soll. Hartmann nimmt an Laudinen zu viel Herzensanteil, um sich mit solcher Vernunftheirat zu befreunden. Während Christian den Gott Amor nur für Iwein bemüht, setzt der Deutsche ihn

auch für Laudine in Bewegung. Christian läßt Laudinen nur ihrem Liebhaber ein glühendes Geständnis seiner Liebe entlocken, und nachdem dieser ihre Frage, ob er den Brunnenschutz übernehmen will, bejaht hat, den Handel mit einem kühlen „gut, dann sind wir einig" beschließen. Bei Hartmann spricht sie gleich von ihrer gegenseitigen Liebe, fragt Iwein, ob er sie haben wolle, und den Gedanken an den Wankelmut der Frauen biegt der deutsche Dichter mit der kühnen Behauptung, daß der schnelle Wechsel ihrer Entschlüsse die Frauen immer nur vom Schlechten zum Besseren führe, zu ihren und Laudinens Gunsten um. Der scharfe Gegensatz zwischen Enitens *stæte* auch nach Ereks vermeintem Tode und Laudinens Wandelbarkeit wird so nur noch peinlicher. Aber Hartmann macht auch Laudinen zu einem Weibe, das „nichts anderes begehrt als was der Mann will" (2430) und so läßt er sie zum Schluß in der Versöhnungsszene diesen fußfällig um Verzeihung für all den Kummer bitten, den sie ihm bereitet hat, während sie bei Christian bis ans Ende ihre stolze Zurückhaltung wahrt. So verwischt Hartmann um seines weiblichen Tugendideals willen die Härten von Laudinens Charakterbild mit einer sanften Kritiklosigkeit, die um so schärfer Wolframs Kritik herausforderte.

Dagegen hat Hartmann den Konflikt zwischen Ehre und Minne deutlicher herausgearbeitet als Christian. Auch Christian läßt ja Gaweins Ermahnung an den jungen Ehemann davon ausgehen, daß man durch die Ehe nicht an Wert verlieren, sondern gewinnen müsse, daß man schon um der Achtung der Frau willen an Ruhm und Ehre nicht abnehmen dürfe, aber stark klingt doch aus seiner Rede heraus der Ton des flotten Junggesellen, der auch dem Freund die Ehe nicht zur Fessel werden lassen, der auf seine fröhliche Waffenbrüderschaft nicht verzichten will und der ihm auch die Freuden der Liebe als um so reizvoller darstellt, je weniger sie zur Gewohnheit werden. Bei Hartmann ist die Rede ausschließlicher eine ernste Ermahnung zur ritterlichen Pflicht. Der Konflikt zwischen Ehre und Minne wird ausdrücklicher hervorgehoben, und indem er ihn durch das Beispiel von Ereks *verligen* und dem Wiederherstellen seiner Ehre veranschaulicht, wird das Problem in direkten Vergleich mit dem der Erekdichtung gestellt. Als weiteres Beispiel für die bösen Folgen des *verligens* läßt dann Hartmann in einer ganz selbständigen ausführlichen Einlage Gawein das sprechende Bild eines ganz in Haus- und Ackersorgen verbauerten Ritters entwerfen, das freilich mehr in die Umwelt Hartmanns, als in die des Artusromans paßt, und Gawein zum Sprachrohr des kleinen schwäbischen Ministerialen macht.

Aber immerhin führt es die Pflicht des Verheirateten, dem ritterlichen Leben nach wie vor sein Recht werden zu lassen, handgreiflich vor Augen. Das Stück trägt dazu bei, Gaweins weltmännische Aufforderung in eine ausführliche Rede über Rittertum und Ehe im Kampfe der Pflichten umzuwandeln, die sich schon durch ihre Vorbereitung und ihren Umfang als Merkpunkt für die Erzählung heraushebt.

Hartmanns ethischer Richtung entspricht es auch, daß er die epische Darstellung mit zahlreichen Sentenzen durchflicht, und eingelegte Reflexionen und Monologe geben ihm und den Personen der Handlung vielfach Gelegenheit, sich über allgemeinere Grundsätze und Lebenserfahrungen zu äußern, wie andererseits auch besondere Situationen und besondere seelische Vorgänge der Handelnden zu beleuchten, zu zergliedern oder zu begründen. Hatte Hartmann schon bei Ereks Erwachen aus seinem Scheintod sein allmähliches Bewußtwerden aus dem Traumzustand und sein allmähliches Erfassen der Umgebung und der Situation mit feinem psychologischen Verständnis in voller Lebenswahrheit dargestellt, so beschäftigt ihn die verwandte Situation im Iwein wiederum so lebhaft, daß er das Zurückkehren des Bewußtseins bei dem vom Irrsinn erwachenden Helden zum Gegenstand eines langen eingelegten Monologs macht, in dem sein vor der Wahnsinnsperiode liegendes ritterliches Leben als Traum von Reichtum und Glück vor dem Geiste des armen Nackten vorüberzieht, bis durch das Erblicken der neben ihn gelegten schönen Kleider der Traum allmählich zur Wirklichkeit wird.

Da man in dieser Verwechslung von Traum und Leben wohl den Einfluß eines orientalischen Märchens sehen darf [1]), so kann man diesen Monolog auch schon zu dem stofflichen Zuwachs zählen, den Christians Erzählungen bei Hartmann fanden. Im Iwein gehört dazu nur noch die Erzählung vom Raub der Gattin des Königs Artus, einer Episode des Lanzelotromans, die Christian nur kurz berührt, während Hartmann sie nach einer sonst nicht überlieferten Fassung in fast 200 Versen berichtet [2]), übrigens an wenig geeignetem Ort, in einem Gespräch, dessen Charakter durch den langen Einschub empfindlich gestört wird. Im Erek ist die auffälligste Stofferweiterung neben der Verlängerung des Verzeichnisses der Artusritter die Einführung der Witwen der durch Mabonagrin getöteten Ritter,

---

1) Rosenhagen, a. a. O.

2) Rosenhagen in: Philol. Studien, Festgabe für E. Sievers (Halle 1896) S. 231f.

die Erek auf Schloß Brandigan trifft, durch seinen Sieg befreit und an Artus Hof führt. Daneben finden sich im Erek erheblich mehr sachliche Änderungen anderer Art als im Iwein. So unterdrückt Hartmann zum Vorteil der Erzählung eine ausführliche Szene Christians, in der Erek, als er erzürnt mit Eniten die Burg verläßt, von seinem Vater vergeblich gebeten wird, von seinem Vorhaben abzulassen und trotz den Tränen des Vaters und dem Jammern, Weinen und den Ohnmachtsanfällen der zusammenströmenden Hofgesellschaft ohne Begleitung mit Eniten davonreitet. In den Schilderungen von Ereks Kämpfen und in der Darstellung einzelner Situationen weicht Hartmann vielfach sehr stark von Christian ab. Auch der Schluß ist umgestaltet; Ereks und Enitens Krönung erfolgt nicht wie bei Christian durch König Artus, sondern in Ereks heimischer Residenz. Daneben finden sich nun im Erek wie im Iwein mancherlei kleinere Einschaltungen und Änderungen, die einer besseren Motivierung und Ordnung und einem klareren Verlauf der Handlung dienen; zu den Besserungen gehört im Iwein auch das Zusammenstreichen der geschmacklosen Mätzchen, die Christian seinen Löwen machen läßt, während Hartmann freilich den komischen Selbstmordversuch des Wundertieres beibehält.

In keinem der beiden Epen ist Hartmann jemals ein gedankenloser Übersetzer. Er hat, was er nacherzählte, auch mit warmem Herzen nacherlebt, er hat den *san* von Christians Gedichten, der *aventiure meine*, wie Gottfried von Straßburg es in seiner glänzenden Beurteilung von Hartmanns Kunst nennt, klar erfaßt und zum Ausdruck gebracht und er ist auch im einzelnen mit steter Aufmerksamkeit bedacht auf den äußeren und inneren Zusammenhang der Erzählung und auf das, was er ihr an seelischen und sittlichen Werten abgewinnen kann. Dieser nachdenkliche Deutsche ist kein so köstlich temperamentvoller und anschaulicher Erzähler wie Christian, aber seine Darstellung ist von jener Klarheit und herzgewinnenden Reinheit und Anmut, wie sie Gottfried an seinen *kristallenen wörtelîn* so wohltuend empfand und so lieblich schilderte: *si koment den man mit siten an, si tuont sich nâhen zuo dem man und liebent rehtem muote.* Die natürliche Leichtheit seines Ausdrucks hat Hartmann nun noch durch mancherlei stilistischen Schmuck zu gefälliger Zierlichkeit zu gestalten gesucht, doch betrifft das auch seine beiden andern erzählenden Gedichte.

§ 36.

Hartmanns Gregorius.

Wir haben oben gesehen, wie tief eine ernste Lebenserfahrung in Hartmanns Dichten eingegriffen hat, wie der Tod seines geliebten Herren ihn zur Absage an die weltliche, zur Hingabe an die göttliche Minne veranlaßte. *Und schüefe ich nu der sêle heil, daz wære ein sin* — dieser Gedanke, der ihn damals trieb, das Kreuz zu nehmen, war auch in ihm lebendig, als er sich entschloß, seine Erzählungskunst vom Dienste der Welt zum Dienste Gottes zu lenken. Die Gewissensangst über die Schuld, die er durch jenen in jugendlicher Unerfahrenheit auf sich geladen hat, die Sorge, daß ein plötzlicher Tod ihm eine auf später verschobene Buße unmöglich machen könnte, und die tröstliche Gewißheit, daß Gott dem wahrhaft Reuigen und Büßenden auch die schwerste Sündenlast abnimmt, haben den Dichter der Minne und Ehre auf den Weg der Büßerlegende geleitet, und Gregorius auf dem Steine, *der guote sündære*, der, mit schwerster Schuld beladen, nach unmenschlicher oder übermenschlicher Askese von Gott zur höchsten Würde der Christenheit berufen wird, ist der Held seiner frommen Erzählung.

Auch hier ist es ein französisches Gedicht, dem er seinen Stoff entnimmt, die älteste, der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörige Darstellung der Legende, die wir kennen.[1]) Gregorius, so erzählt der Franzose, ist als heimliche Frucht blutschänderischer Liebe zwischen einem jungen aquitanischen Grafen und seiner Schwester von dieser in einem verschlossenen Gefäß dem Meere anvertraut worden. Auf beigelegten Tafeln hatte sie Auskunft über seine Herkunft gegeben. Fischer finden das Kind, der Abt des benachbarten Klosters unterrichtet es sorgfältig. Als ihn einst die Fischersfrau, für deren Sohn er sich gehalten hat, im Zorn einen Findling schilt, dringt er dem Abt die Aufklärung über seine Geburt

[1]) *Vie du pape Grégoire le Grand* publ. p. Luzarche, Tours 1857. Mitteilungen aus einer Hartmann näher stehenden Redaktion a. a. O. und bei H. Bieling, *Ein Beitrag zur Überlieferung der Gregoriuslegende.* Jahresbericht der Sophienrealschule Berlin 1874. Lippold, *Die Quelle des Gregor des H. v. A.* Diss. Leipzig 1869. Piquet, a. a. O. Cl. G. Allen, *The relation of the german Gregorius auf dem Stein to the old french poem La vie de St. Gregoire.* California Stanford university 1911. Neussel, *Über die altfranzös., mhd. u. mittelengl. Bearbeitungen der Sage von Gregorius.* Diss. Halle 1886. Seelisch, *Die Gregoriuslegende,* ZfdPh 19, 385f. Klapper, Mitteilungen der schlesischen Gesellsch. f. Volkskunde, Heft 20, S. 22f. Ders., *Erzählungen des Mittelalters.* Breslau 1914, S. 296f. Weitere Literatur zu der Legende s. in Pauls Ausg., S. IVf.

und die Erlaubnis zum Auszug in die Welt ab. Er kommt nach Aquitanien, wo er in ritterlichem Kampf die Gräfin von ihren Bedrängern befreit und von ihr zum Gemahl erkoren wird. Keines von beiden ahnt, daß Mutter und Kind sich in Blutschande verbunden haben, aber die Tafeln, die Gregorius mit sich geführt hat, geben nach einer Zeit glücklichen Beisammenseins die fürchterliche Aufklärung. Die Gräfin beschließt, in frommem Wohltun, Gregorius in strengster Buße die Sünde zu sühnen. Er verläßt alles und läßt sich von einem Fischer auf einem einsamen Felsen im Meer in Ketten anschließen; den Schlüssel wirft jener ins Meer. Als nach siebzehn Jahren der päpstliche Stuhl erledigt wird, bezeichnet eine göttliche Stimme den Römern den frommen Büßer als würdigsten Nachfolger. Nach langem Suchen wird er gefunden, seine demütige Weigerung gibt er erst auf, als der Schlüssel zu seiner Fessel sich im Bauch eines Fisches gefunden hat. Die Glocken ertönen in Rom von selbst, als er sich der Welthauptstadt zum Einzug nähert. Bald verbreitet sich der Ruf des heiligen, barmherzigen Papstes. Auch seine sündige Mutter sucht Absolution bei ihm. Die Erkennung erfolgt, und entsühnt beschließen beide in frommer Seelengemeinschaft ihr Leben.

Eine lateinische Vita, die der Franzose benutzt haben könnte, ist uns nicht überliefert.[1]) Der Hauptinhalt seiner Erzählung steht auch abseits der typischen Motive der Heiligenlegende, dagegen hat er zweifellos sehr wesentliche Berührungspunkte mit der Ödipussage: beiderseits die Aussetzung des Kindes aus vornehmem Geschlecht, seine Errettung und Aufziehung durch niedere Leute, die Erwerbung der Hand der ungekannten Mutter als Preis einer rettenden Großtat, die furchtbare Aufklärung und des unbewußt Schuldigen grausame Selbstbestrafung am eigenen Leibe. Daß die Ödipussage auch dem Mittelalter nicht unbekannt war, zeigt ihre noch nähere Berührung mit der freilich erst später bezeugten Judaslegende, wo noch die Unheilsweissagung als Ursache für die Aussetzung des Kindes und die unbewußte Ermordung des Vaters durch den Sohn als Beweise für den Zusammenhang mit der antiken Quelle hinzukommen. Auf diese aber den ganzen großen Kreis verwandter Erzählungen des

[1]) Eine kürzende Bearbeitung derselben vermutet Seelisch a. a. O. bestimmter als Kölbing. *Beiträge z. vgl. Gesch. d. romant. Poesie u. Prosa d. MA* (Breslau 1876) S. 78f. in einer Erzählung der Gesta Romanorum. Auf die GR geht auch das deutsche Volksbuch von Gregorius in seinem 1. Teil unter ausdrücklicher Berufung zurück, während Seelisch dessen 2. Teil „auf eine sehr alte und sehr selbständige Quelle“ zurückführt: ZfdPh 19, S. 401.

Mittelalters zurückzuführen, wäre freilich ganz verfehlt. Was Gregorius am schlimmsten befleckt, die blutschänderische Verbindung mit der Mutter, und was unabhängig von der Ödipussage diesen Makel noch verstärkt, seine Geburt aus der Blutschande zwischen Bruder und Schwester, das rückt diese Legende in den weit über die Ödipussage hinausgreifenden Kreis der Inzestnovellen, dessen Motivverwandtschaft durchaus keine genealogische zu sein braucht. So gut wie die Sage vom Kampf des Vaters mit dem Sohne ohne solchen Zusammenhang in ähnlicher Gestalt bei den verschiedensten Völkern auftaucht, so gut erklären sich auch die Erzählungen vom Inzest der Mutter mit dem Sohne und die weniger häufigen von dem des Vaters mit der Tochter oder dem des Bruders mit der Schwester an sich schon ohne Urverwandtschaft oder Entlehnung, weil die Möglichkeit eines bewußten oder unbewußten Konfliktes mit den Gesetzen der Sippenmoral überall gegeben war und als tatsächliche Erfahrung wie als tragisches und ethisches Problem die Gemüter beschäftigen konnte. Auch die Kirche hat die Frage, ob unbewußter Inzest strafbar sei, gestellt und sie hat sie verneint. Wenn also Gregorius diesen als furchtbare Sünde empfindet und sich selbst dafür zu entsetzlicher Buße verurteilt, so steht die Legende den antiken Anschauungen näher als den kirchlichen. Mag diese primitivere Auffassung auch im Mittelalter volkstümliche Verbreitung gehabt haben, ihr Gegensatz zur kirchlichen Lehre wird gewiß dazu beigetragen haben, daß die Gregoriuslegende die Anerkennung der Kirche nicht gefunden hat und daß sie so wenig in die großen lateinischen Legendensammlungen wie ihr Held unter die Kirchenheiligen aufgenommen ist. So herrscht auch in der Überlieferung Unklarheit darüber, auf welchen unter den Päpsten des Namens Gregorius die Legende gehen soll. Man hat gemutmaßt, daß sie ursprünglich nicht von einem Papst, sondern von einem Bischof des Namens gegolten gabe, der 507—539 in Langres nachgewiesen ist, und daß das deutsche Volksbuch mit dieser Standesbezeichnung seines Gregorii „auf dem stein" das Ursprüngliche festgehalten habe.[1])

Hartmann hat sich fast in allem Tatsächlichen seiner Quelle angeschlossen; auch in der Auffassung sowohl des unbewußten Inzestes wie der sündigen Geburt des Gregorius als einer Schuld, die diesen belaste und die er zu sühnen habe, geht er mit dem Franzosen, der auch seinen Helden nicht nur wegen der Verheiratung mit der

---

[1]) **Seelisch**, a. a. O. S. 397.

Mutter den *bon pecheor* nennt. Und doch hat Hartmann auch hier den Stoff sich ganz zu eigen gemacht und ebensoviel mit Eigenem durchwebt wie im Erek. Der Franzose ist ein naiver Erzähler, der sich nicht viel Gedanken um die äußere und innere Begründung der Ereignisse und Handlungen macht, von denen er berichtet. Die naturwidrigen geschlechtlichen Vereinigungen begnügt er sich als Eingebungen des Teufels zu bezeichnen. Hartmann sucht auch hier wieder von innen heraus zu motivieren. Freilich auch er zeigt auf den Teufel im Hintergrunde sowohl bei dem Fehltritt von Gregorius' Eltern wie bei dessen eigener blutschänderischer Verbindung. Aber als die entscheidenden Gründe führt er uns doch die seelischen Vorgänge vor. Die reine Liebe des Bruders zur Schwester wird zur sinnlichen Minne, die durch die Schönheit der Schwester und die eigene jugendliche Unerfahrenheit neben der Bosheit des Teufels so hemmungslose Gewalt über ihn gewinnt; und auch bei Gregorius und seiner Mutter ist es die Liebe, welche die beiden zueinander zieht: erst das Verlangen einander zu sehen, auf Grund dessen, was Gregorius von der Schönheit und Jugend der verwitweten Landesherrin, sie von seinen guten Eigenschaften gehört hat; dann bei der durch einen Dritten vermittelten Begegnung das wechselseitige Wohlgefallen: er verliert sein Herz an sie und zieht freudig in den Kampf für sie, nach dessen glücklichem Ausgang sie ihn aus freier Entschließung zum Gatten nimmt, und es folgt eine Zeit gemeinsamen höchsten Liebesglücks. Dagegen scheint mir ein Versuch Hartmanns, seinem Helden einen wirklichen sittlichen Anteil an seiner äußeren Schuld beizumessen, indem er aus Stolz dem Klosterleben entsagt habe, das ihn vor dem Inzest bewahrt haben würde, nicht vorzuliegen. Gewiß würde Gregor das Unheil erspart geblieben sein, wenn er, einer Andeutung der Mutter auf ihrer Tafelinschrift und dem Wunsche des Abtes folgend, sich dem geistlichen Leben ergeben hätte, und die Abschiedsrede des Abtes warnt vor der Gefährdung seiner Seele durch den Eintritt in die Welt. Aber als ein Verschulden wird dieser doch von Hartmann nirgends dargestellt. Nicht ein solches, nur eine schwache Vorausdeutung kommenden Unheils kann man aus dieser Szene herauslesen. Der Tod von Gregorius' Vater nach der Trennung von seiner Gattin und Schwester wird von dem französischen Dichter lediglich berichtet. Nur Hartmann teilt uns die Ursache mit: es war der Liebesgram, und das gibt ihm Anlaß, auf dessen tieferes Wirken beim Manne einzugehen gegenüber den geteilten seelischen Bewegungen

der vereinsamten Frau. Diese alle zusammen vermochten deren Leben noch nicht zu zerstören, wie der eine große Liebesschmerz das des Mannes vernichtete.

Auch durch äußere Anlässe weiß Hartmann Vorgänge zu begründen, welche seine Quelle unerklärt läßt. Als Gregor sich mit dem Fischer zum Felsen im Meer begibt, läßt er die Tafeln mit der Nachricht über seine Herkunft zurück. Hartmann erzählt, daß er nach durchbeteter Nacht in einen festen Schlaf versunken war, als der Fischer am frühen Morgen aufbrach. Von der mitleidigen Frau schließlich noch geweckt, stürzt er so eilig hinaus, daß er dabei seine Tafeln vergißt. Der französische Dichter läßt den eben erst aus dem Kloster entlassenen Jüngling gleich den gefährlichsten und bewährtesten Gegner im Kampf überwinden; bei Hartmann lernt er erst allmählich in Kämpfen mit anderen das Rittertum üben, bis er es mit dem Haupthelden aufnimmt. Durch solche Motivierungen entstehen also auch kleine selbständige Szenen, welche die Erzählung veranschaulichen und bereichern. Und solche Einlagen oder freien Ausführungen macht Hartmann auch sonst gelegentlich. Sehr hübsch ist die anschauliche Darstellung, wie die vom Fang heimgekehrten Fischer ihren geheimnisvollen Fund verschweigen wollen, dem fragenden Abt mit Ausflüchten und Vorwürfen kommen, daß ein vornehmer Herr sich so um die Sachen armer Leute kümmere, bis der Abt mit dem Stock das Gewand aufhebt, das über das Fäßchen gebreitet war, und auf seine Frage „wo habt ihr das her?“ plötzlich das Kind mit seinem Weinen den weiteren Ausreden der Leute ein Ende macht. Die Wiedererkennung des Papstes Gregorius mit seiner Absolution suchenden Mutter erfolgt im französischen Original ohne weiteres; Hartmann gestaltet sie zu einer sehr lebendigen Gesprächsszene aus, in der Gregorius, der ja durch ihre Beichte sogleich weiß, wen er vor sich hat, sich auf schonenden Umwegen durch seine Fragen vergewissert, wie die Aufklärung seelisch auf sie wirken würde, und das spannende Gespräch dem Ziele immer näher führt, bis es sich zu atemlosem Wechsel steigert: „Lebt er noch?“ „Ja.“ „Wie denn?“ „Es geht ihm gut und er ist hier.“ „Kann ich ihn sehen?“ „Ja, er ist nicht weit.“ „Herr, so laßt mich ihn sehen.“ „Das kann geschehen, ihr braucht nicht zu warten: *‚vil liebe muoter, seht mich an: ich bin iur sun und iuwer man‘*!“

So vortrefflich sich solche Bereicherungen der Erzählung einfügen, so fehlt es doch auch im Gregorius nicht an Einlagen, die sich der Situation nicht völlig anpassen. Auch in der Szene, wie

Gregors Mutter und Gattin die Tafel findet, welche die furchtbare Aufklärung gibt, versucht Hartmann eine Retardation: sie tröstet sich mit dem Gedanken, daß ihr Gatte doch ein anderer sein, daß die Tafel durch Kauf oder sonstwie in seinen Besitz gekommen sein könne. Das widerspricht dem Umstand, daß sie eben von Gregors täglichem Jammern und Klagen beim Lesen der Tafel gehört hat. Wenn der Schüler Gregorius dem Abt bekennt, wie ihm bei seinen Studien immer die Gedanken an das Rittertum dazwischen kommen, so mag sich ja das väterliche Blut in ihm regen; aber wenn er weiter von der Überlegenheit der Hennegauer, Brabanter und Haspengauer in der Turnierkunst und von allen Einzelheiten einer kunstgerechten Tjost redet, wie er sie in Gedanken ausführt, so fragt man ebenso vergeblich wie der Abt, woher ihm in seiner Weltabgeschiedenheit dies Wissen kommen kann.

Für Einzelschilderungen äußerer Dinge, wie sie auch im „Gregor" der Franzose liebt, hat Hartmann im übrigen auch hier kein Interesse, und er läßt dergleichen meist fort. Dagegen belebt er die Erzählung durch eingelegte oder frei ausgeführte Dialoge, die ebenso wie gelegentlich eingefügte Monologe der Darlegung seelischer Vorgänge und der Charakteristik dienen. Von den Charakteren kann der des Abtes in seiner liebevollen Ausführung als eine Neuschöpfung Hartmanns gelten. Dieser *triuwen veste* geistliche Herr, der seinem Zögling ebenso sorgfältig sein kleines Kapital bewahrt und vermehrt, wie er ihn in den Wissenschaften unterrichtet, im praktischen Leben nicht minder erfahren wie in den Studien, scharfblickend, gegen seine Dienstleute streng und wohlwollend zugleich, ist das ansprechende Bild eines würdigen Prälaten. Und wie er trotz der schmerzlichen Enttäuschung, die ihm sein Pflegling durch das Ausscheiden aus der geistlichen Laufbahn und die Ablehnung seiner guten Ratschläge bereitet, ihm doch in edler Weitherzigkeit auch den Weg in die Welt ebnet, so gut er kann, und wie schließlich er und der auf dem Schiffe Davonfahrende einander noch mit den Augen suchen, bis das breite Meer sie trennt, das kann diese fein gezeichnete Gestalt vollends *rehtem muote lieben*. Bei der einzigen abstoßenden Figur der Erzählung, dem Fischer, der dem vornehmen Büßer das Nachtlager weigert, ist die Grobheit und rohe Gehässigkeit über die Quelle hinaus bis zur Übertreibung gesteigert und breitgetreten. Neu ist dann später die leidenschaftliche Reueszene, in der er seine schlechte Handlungsweise verflucht, als er die Heiligkeit des einst so brutal Behandelten erkennt. Hartmanns gutes Herz hat es nicht

über sich gebracht, den Rüpel bis ans Ende ungestört in seiner ganzen Scheusäligkeit zu belassen. Dem unbarmherzig rohen Mann ist beiderseits in der Fischerin das gutmütig mitleidige Weib gegenübergestellt, aber in der weiblichen Hauptfigur der Erzählung hat Hartmann, seinem Frauenideal getreu, die sanftere und zärtlichere Natur des Weibes und ihre Unterordnung unter den Mann gegenüber der französischen Quelle hervorgekehrt. Hart und energisch besteht im französischen Gedicht die Mutter Gewordene ihrer Umgebung gegenüber auf der Aussetzung ihres Kindes, während die Entschließung bei Hartmann eine gemeinsame ist. Die Wiederverheiratung der Verwitweten ist in der französischen Legende ähnlich wie bei Christians Laudine eine Vernunftehe, welche hauptsächlich die Vasallen zum Schutze des Landes zustande bringen. Wir haben gesehen, wie dagegen Hartmann auch hier die Liebe mitwirken läßt und wie er die Gattenwahl zu einer völlig freien macht. Der hingebenden, um die dauernde Zuneigung des Gatten besorgten ehelichen Liebe läßt er das junge Weib dann in einem frei eingelegten Monolog Ausdruck geben, als sie von Gregors heimlichem Kummer hört. Dagegen dämpft er wieder gegenüber dem Franzosen die grenzenlose Leidenschaftlichkeit ihrer Affektäußerungen nach der Entdeckung, daß sie die Mutter ihres Gatten ist, und den Ohnmachtsanfall beseitigt er auch hier, obwohl er dem abwesenden Gregorius die Botschaft bringen läßt, er möge schleunigst kommen, wenn er seine Gattin noch am Leben finden wolle. Den Vater des Gregor hat der deutsche Dichter in einheitlicher Auffassung als einen weichen Gemütsmenschen geschaut. Es ist derselbe Charakter, der erst seiner Schwester keinen Wunsch versagt und sie auf Händen trägt, dann willenlos seiner Liebesleidenschaft die Zügel schießen läßt; der, als die Folge der Sünde sich nicht mehr verbergen läßt, den Kopf in die Hand stützt und vor allem das Leid seiner Schwester beweint, so daß diese ihm erst sagen muß, daß er ein Mann sein und statt des weibischen Weinens einen Rat geben solle; derselbe endlich, der, von der Geliebten getrennt, sich zu Tode grämt.

Daß Hartmann in die Zeichnung des Hauptheldeṅ eigenes reales Erleben hineingetragen hat, haben wir oben (S. 219) gesehen. Er nimmt dabei die Gelegenheit wahr, seine Kenntnis der Schulstudien wie der ritterlichen Waffenkunst auszubreiten; aber es ist auch seine frische Begeisterung für den Waffenberuf, die er hier durch den Mund des Knaben so lebhaft zu uns sprechen läßt. Wie ihm aber auch die Geschichte Gregors des Büßers zu einem inneren Erlebnis ge-

worden ist, läßt seine Einleitung erkennen. Im übrigen gestaltet er das Bild des tätigen wie des leidenden Gregorius nach seinen höchsten Idealen weltlicher und geistlicher Vollkommenheit. Sein Gregorius ist der beste Schüler, der tüchtigste Ritter, der weiseste und gerechteste Landesherr, der gewissenszarteste und selbstverleugnendste Büßer und der frömmste und barmherzigste Papst. Nicht der geringste Flecken darf auf diesem Bilde haften. In dem französischen Gedichte ist der Grund für die Zornrede der Fischerin eine brutale Gewalttat, die Gregor in der Hitze des Spiels an ihrem Sohn begangen hat. Hartmanns Musterknabe ist nur durch einen wunderbaren Zufall und ohne es zu wollen, dazu gekommen, dem Jungen weh zu tun, und es ist auch sonst niemals vorgekommen! Er will eben wieder in der Hauptperson seiner Erzählung ein sittliches Vorbild aufstellen für die Kleinen wie für die Großen, für das weltliche wie für das geistliche Leben. So flicht er denn in Gregors Reden, aber auch in die seines sterbenden Ahnherrn, in die des Landesverwesers und des Abtes wieder Lehren der Weisheit und Tugend ein, welche sowohl allgemein menschliche Verhältnisse als auch die Regentenpflichten, das ritterliche Leben, weltlichen und geistlichen Stand betreffen. Bei den Erörterungen über das Rittertum taucht wieder der Gedanke an die Gefahr des *verligens* auf, als der gute Abt seinen Pflegling durch eine reiche Heirat zurückzuhalten denkt (1661, 1683). Es ist ein Streit zwischen *gemach* und *êre*, in dem der junge Ritter keinen Augenblick zögert, die Bequemlichkeit zu opfern und sich durch Tüchtigkeit das Glück, durch Arbeit, Klugheit und Mannhaftigkeit Gut und Ehre zu erringen. Seine Hochschätzung des tätigen Lebens gibt Gregor wie in der Quelle kund, als er, selbst schon zur duldenden Buße entschlossen, seiner sündigen Mutter rät, im täglichen Kampf mit den Lockungen der Welt in Reue, Entsagung und segensreicher Verwendung ihres Reichtums zu Werken der Barmherzigkeit und des Wohltuns Gott zu versöhnen. Überall aber läßt Hartmann auch in Gregors Ethik seine besondere Schätzung der *mâze* durchblicken. Gregor übt sie in der Freude wie im Klagen (1248); dem ritterlichen Leben muß man *die mâze geben*, dann kann es das Seelenheil unmöglich gefährden, dann ist Gottes Ritter besser als ein verunglückter Klostermann (1531f.). *Die mâze* beobachtet Gregor auch als Landesherr, indem er auf Eroberungen verzichtet und vorlieb nimmt mit dem, was ihm von Rechts wegen untertan ist.

So hat Hartmann auch diesen Stoff bis ins einzelne durchdacht

und durchlebt, als er ihn in deutscher Sprache nachgestaltete, und so ist es derselbe nationale und persönliche Charakter, der uns aus Hartmanns Legende wie aus seinen Artusromanen anspricht. Für seine Zeit war diese Verbindung von ritterlicher und erbaulicher Erzählung in dem feinen Gewande neuhöfischer Kunst etwas Neues, das Beifall und Nachahmung fand. In Niedersachsen war freilich damals diese oberdeutsche Form noch so fremdartig, bei nicht geringerem Interesse für Art und Inhalt der Erzählung, daß Herzog Wilhelm von Lüneburg (gestorben 12. 12. 1213) den Abt Arnold von Lübeck veranlaßte, das mittelhochdeutsche Gedicht im Versmaße des Originals lateinisch wiederzugeben, eine Aufgabe, die dem gelehrten Niedersachsen zunächst nicht geringe Schwierigkeiten machte, die er aber doch in so nahem Anschluß an Hartmann löste, daß seine Dichtung, die auf keine der überlieferten Handschriften zurückgeht, stellenweise auch für die Textkritik des deutschen Originals in Betracht kommt.[1]) Andererseits entstand eine ganz freie, stark kürzende Bearbeitung in lateinischen Hexametern Ovidischen Stils. Im 15. Jahrhundert wurde Hartmanns Gedicht auszugsweise in deutsche Prosa aufgelöst und so der großen Sammlung *von der heiligen leben* einverleibt.

§ 37.

Hartmanns armer Heinrich.[2])

Auch die zweite erbauliche Erzählung Hartmanns handelt vom Verwirken und Wiedererlangen göttlicher Gnade, und auch ihr Träger gehört der ritterlichen Welt an. Aber weder von ritterlichen Taten noch von furchtbaren Freveln berichtet sie uns, wie die Gregorlegende, und in den Kreis der typischen Heiligenlegenden fügt sie sich noch weniger als diese. Hartmanns *Armer Heinrich* ist eine fromme Novelle, die ihren ritterlichen Helden aus seiner glänzenden Umwelt in die bescheidene Stille eines Dorfidylls versetzt, ihn nicht in Tjosten und Turnieren, sondern in Krankheit und Seelenkampf vorführt und durch die reine Herzensgüte eines frommen Bauernkindes, der lieblichsten Mädchengestalt der mittelhochdeutschen Literatur, ihn den Weg zur Erlösung finden läßt.

[1]) Arnoldi Lubecensis *Gregorius ed. v.* Buchwald. Kiel 1886. Seegers, *Z. Textkritik des Greg.* Diss. Kiel 1870. J. Mey, *Zur Textkritik Arnolds v. Lübeck.* Diss. Leipzig 1912. E. Schuppe, *Zur Textkritik des Greg. Peccator Arnolds v. L.* Diss. Leipzig 1914.

[2]) Einzelliteratur in den Ausgaben von Wackernagel-Stadler u. Paul, s. o. S. 217. Fiebach, *Dualist. Weltanschauung im A. H.*, PBB 44, 279.

Wir sahen, durch wie persönliche Beziehungen Hartmann mit der Geschichte des armen Herrn Heinrich von Aue verknüpft war. Was sie von diesem Vorfahren seines Dienstherren berichtet, sein Erkranken am Aussatz und der Versuch eines unschuldigen Mägdleins, ihn durch ihr eigen Herzblut zu heilen, sind Motive, die auf mittelalterliches Erleben und auf mittelalterlichen oder vielmehr schon antiken Aberglauben von der Heilkraft des Kinderbluts zurückgehen. Als göttliche Strafe wurde die Verhängung, als göttliches Wunder die Heilung der entsetzlichen Krankheit schon in den Legenden vom Papst Silvester und von der Crescentia dargestellt, wie sie die Kaiserchronik erzählt. In der Silvesterlegende ist damit auch schon der Gedanke an die Heilung durch Kinderblut und deren Ablehnung durch den Kranken verbunden; in beiden Fällen ist die Genesung an die Erfüllung einer geistlichen Bedingung geknüpft, im einen an die Taufe, im andern an das offene Sündenbekenntnis. Die gleichen Umstände sind im „Armen Heinrich" dadurch poetisch ungleich fruchtbarer geworden, daß der Versuch der Blutheilung zur freiwilligen Selbstopferung des dem Kindesalter eben entwachsenden Mädchens für den geliebten Herrn und zum Mittelpunkt der ganzen Handlung wird. Die Verschuldung, deren Heinrich, der durch alle weltlichen Güter, Vorzüge und Tugenden ausgezeichnete Ritter, sich selbst zeiht, ist seine Überhebung, die es ihm nicht hat zum Bewußtsein kommen lassen, daß er alles allein Gott zu danken hatte. Von den drei Zielen des ritterlichen Strebens sind ihm Ehre und Gut in vollem Maße zuteil geworden, aber um das dritte und höchste, um Gottes Huld, hat er sich nicht gekümmert (V. 398f.). Darum hat ihn Gott von der höchsten Höhe des Glücks in das Elend des von aller Welt geflohenen und mißachteten Aussätzigen hinabgestoßen, der froh sein muß, bei einem getreuen Bauerpaar noch eine Zuflucht und die liebreiche Fürsorge ihres mitleidigen Töchterchens zu finden. Die unausgesprochene geistliche Bedingung für die Heilung durch Gottes Gnade ist Heinrichs Verzicht auf die Rettung durch das Opfer und seine demütige Unterwerfung unter den göttlichen Willen.

Dieser Entschluß zum Leiden ist zu einem Moment höchster Spannung emporgetrieben, indem Heinrich ihn faßt, als er schon die Vorbereitung des grausamen Opfers hört, und als er erspäht, wie das gute Kind in rührender, hüllenloser Schönheit dem Messer des Arztes preisgegeben daliegt. Als er das Messer schärfen hörte, hat ihn das drängende Angstgefühl ergriffen, daß er sie nie wieder

lebend sehen soll; als er sie erblickt, wird ihm sein schrecklicher Egoismus klar, daß er dies engelschöne junge Leben für seinen elenden Leib vernichten lassen will, und die Torheit, ohne den Willen des allmächtigen Gottes auch nur einen Tag leben zu wollen. So steht seine Entschließung fest, sich seiner schweren Schickung zu beugen. Das ist der Augenblick seiner inneren Erneuerung: es verwandelte sich *sîn altez gemüete in eine niuwe güete.* So ist nun die Bedingung erfüllt für das Eintreten des göttlichen Wunders, der plötzlichen Heilung des Kranken.

Hartmann bezeichnet diese als den göttlichen Lohn für die *triuwe* der beiden. *Triuwe* ist die selbstlose, stätige und tätige Hingabe an den durch Neigung oder Pflicht Verbundenen. Indem Hartmann mit diesem Wort das innere Verhältnis zwischen dem armen Heinrich und dem Mägdlein kennzeichnet, hat er im Grunde auch die oft aufgeworfene Frage nach der Liebe zwischen den beiden beantwortet. Er hat diese Beantwortung auch schon durch den ersten Teil seines Gedichtes vorbereitet, wenn er erzählt, wie sie dem armen Kranken ihr Herz *mit reiner kindes güete* zuwendet, immer wieder zu ihm ihre Zuflucht nimmt, wenn die andern ihm aus dem Wege gehen, in lieblicher Geschäftigkeit ihn umsorgt oder seine Füße in ihren Schoß legt, während er sich mit allerlei Geschenken, wie sie das Herz eines kleinen Mädchens erfreuen, um ihre Zuneigung bemüht und so vertraut mit ihr wird, daß er sie scherzend sein *gemahele*, seine Braut nennt. Und wenn dann nach der Erzählung des armen Herrn, wie er nur durch das unmögliche Mittel der freiwilligen Selbstopferung einer reinen Jungfrau heilbar, tatsächlich also unheilbar sei, das Töchterchen nachts die Eltern mit ihrem Weinen weckt; wenn sich ihr Weinen und Klagen in der nächsten Nacht wiederholt, bis sie sich mit der Eröffnung hervorwagt, daß sie selbst das Opfer sein wolle, und wenn sie gegen die Einwendungen der Eltern immer fester und freudiger in ihrem Opferwillen wird, so gibt sich in dem allen zweifellos die Liebe des Mägdleins zu ihrem Herrn kund, aber die völlig selbstlose Liebe, die nicht besitzen, sondern nur das Glück des Geliebten, auch um den Preis des eigenen Lebens, will, also die Liebe in *triuwe.* Für den Herrn ist der Verkehr mit der Kleinen zunächst augenscheinlich ein anmutig tröstlicher Zeitvertreib. Ihr Anerbieten, sich für ihn zu opfern, rührt ihn bis zu Tränen als Zeichen ihres guten Herzens und reinen Wollens, über dessen Kindlichkeit er doch schließlich lächelt. Als es aber dann wirklich Ernst wird und

auch die Eltern den unabänderlichen Willen der Tochter unterstützen, ist er doch Ichmensch genug und von Liebe weit genug entfernt, um das entsetzliche Opfer anzunehmen. Erst jener Augenblick, wo er sie verlieren soll, läßt ihn empfinden, wieviel sie ihm ist, und auch in ihm erwacht nun aus dem Schlafe der Unbewußtheit eine Liebe, die auf sich selbst verzichtet, nur um des Lebens des lieben Mädchens willen, also auch wiederum die geistige Verfassung der *triuwe*. Das göttliche Wunder schenkt dann jedem der beiden das Leben, auf das jedes verzichtet hatte und den Besitz, an den keines von ihnen gedacht hatte, in ihrer glücklichen Vereinigung, die das Gedicht beschließt.

Aber nicht nur durch das Wunder, das die Krankheit beendet, und nicht nur durch die eindringliche Hervorhebung des göttlichen Willens, der sie als Strafe verhängt hatte, tritt diese Novelle in Fühlung mit der Legende. Auch der Opferwille der kindlichen Jungfrau folgt ihren Spuren. Kein Zweifel, daß sein nächster und eigentlichster Grund jene selbstentäußernde Liebe zu ihrem Herrn ist, dessen Leben sie so viel höher schätzt als das ihre. Nur dieser Beweggrund tritt uns zunächst aus ihrem Benehmen und aus ihren Worten entgegen. Aber als sie in der zweiten Nacht dem Widerstand der Eltern mit wachsender Entschiedenheit entgegentritt, da enthüllt sie auch ein Ziel, das sie für sich selbst mit dem selbstlosen Opfer verbindet, die himmlische Krone, die sie sich durch ihr Martyrium zu erwerben hofft. Und mit diesem Motiv lenkt Hartmann in die Pfade der Heiligenlegende hinüber. Die langeweise Rede des 11jährigen Mädchens an die Eltern über die Vergänglichkeit und Mangelhaftigkeit alles Irdischen und die Herrlichkeit des ewigen Lebens, und dann in der Szene vor dem Arzt ihre Fröhlichkeit angesichts eines qualvollen Todes, in den sie nicht anders hineinzugehen erklärt, als ginge es zum Tanze, das ist Stil der Märtyrerlegende, der aus der erfreulichen Lebenswahrheit der übrigen Darstellung herausfällt. Man braucht Hartmann als Dichter nicht damit zu entschuldigen, daß noch dreihundert Jahre später ein realistischer Künstler wie Niklas Manuel sein elfjähriges Barbali seinen Eltern noch viel weisere, mit Bibelgelehrsamkeit vollgestopfte Reden halten läßt. Hartmann hat sehr wohl gewußt, daß er hier die Grenzen des Natürlichen überschreitet. Aber er hat es nicht anders gewollt. Er läßt die staunenden Eltern nach der Rede ihres Töchterchens ausdrücklich sagen, daß das nicht die Worte und der Geist eines Kindes seien, sondern der Geist Gottes, der zu ihnen spreche,

wie er einst aus dem Kindesmunde des heiligen Nikolaus in der Wiege sprach. Darum verstummen sie und beugen sich tief erschüttert vor dieser Kundgebung göttlichen Willens; und sie bleiben nun, wenn auch mit blutenden Herzen, fest in ihrer Entschließung. So hat der Dichter in voller Absicht das Übernatürliche mit der Entwicklung der Handlung eng verkettet; aber doch auch mit der Natürlichkeit ihres Stils. Denn die geistliche Rede des Mädchens bewegt sich bei ihren Gegenüberstellungen und Vergleichungen von Diesseits und Jenseits ganz in dem bäuerlichen Gesichtskreise, der sie umgibt, und den himmlischen Bräutigam, dem die Eltern sie geben sollen, stellt sie jenen vor als den freien Bauern, dessen Pflug sehr gut geht, dessen Hof voll ist von allem Vorrat; wo nicht Roß noch Rind stirbt, wo man keine weinenden Kinder hört, wo es weder Hitze noch Kälte, weder Frost noch Hunger gibt. Und auch später, als ihr Opfer im letzten Augenblicke noch abgelehnt ist, äußert sich die Enttäuschung ihrer übernatürlichen Himmelssehnsucht in durchaus realistischen Formen. Das plötzliche Scheitern ihres schwärmerischen Wunsches, den sie sich so fest in den kleinen Schwabenkopf gesetzt hatte, bringt das durch das Vorangegangene natürlich stark erregte Kind, als all ihr Bitten nicht hilft, zu verzweifelten Scheltreden, die sich sogar zu Ungezogenheiten gegen ihren geliebten Herrn steigern. Ganz natürlich, ja selbstverständlich aber ist es auch, daß sie den Gedanken an den Märtyrertod aufgibt, als Gott selbst durch das Wunder der Heilung ihres *gemahele* gezeigt hat, daß auch er die Vollziehung ihres Opfers nicht will, und es ist durchaus folgerichtig, wenn sie sich nachher der Ehe mit dem durch ihre *triuwe* und Gottes Gnade Geretteten nicht entzieht.

Auch das bäuerliche Elternpaar ist lebenswahr geschaut. Besonders naturgetreu sind die Reden der beiden Eltern, als die Tochter ihnen ihren Entschluß zum Opfer mitgeteilt hat. Vom Vater eine kurze, ernste Belehrung und Warnung, die mit dem Gebot, fortan den Mund zu halten, und der Androhung väterlicher Prügel schließt, während die Mutter sich an das gute Herz des Kindes wendet, sie an die Schmerzen erinnert, die sie um ihretwillen erlitten hat, an das 4. Gebot und an das Leid, das sie ihnen antun wird statt der reinen Freude, die sie von ihrem Liebling als Stütze ihres Alters erhofft hatten. Und dann am Schluß, als die Totgeglaubte plötzlich zusammen mit dem genesenen Herrn heimkehrt, die Begrüßung durch die beiden Alten, die von den seltsamsten Gebärden unter-

brochen wird, während die Tränen ihnen über die lachenden Münder laufen.

Von einer schriftlichen Quelle des Armen Heinrich wissen wir nichts weiter, als daß Hartmann sich auf eine solche beruft.[1] Was er seiner Erzählung an stilistischem Schmuck mitgegeben hat, weist am ersten auf lateinische Anregungen, die er freilich auch schon im rhetorischen Schulunterricht erfahren hat. Eine Fülle des Ausdrucks, Häufung parallel laufender Bilder, kunstvolle Steigerung, eindrucksvolle Antithesen sind vor allem in der einleitenden Erzählung von Herrn Heinrichs Glanz und Glück und von seinem jähen Sturz sehr wirksam verwendet worden, und so begegnen sie uns auch sonst an gehobener Stelle, wie in der Rede des Mägdleins vom Elend der Welt und den Freuden des Himmelreichs. Die Stichomythie wird mit ebenso feinem Empfinden der spannendsten Rede vorbehalten: Als das Kind es nicht erwarten kann, ihrem Herrn die Mitteilung von ihrer durch die Eltern endlich gebilligten Opferbereitschaft zu machen und sie ihn damit am frühesten Morgen wecken will, und dann, als ihr Schicksal auf des Messers Schneide steht und der Herr dem Arzte Einhalt tut. Dagegen findet sich, dem Ernst der Erzählung gemäß, keinerlei Reim- und Wortspielerei, während Hartmann im Gregorius es nicht als stilwidrig empfand, den alten Vasallen seine Regentenlehre für die sündige Schwester beim Scheiden ihres Gatten und Bruders durch 18 Verse hindurch mit grammatischen Abwandlungen des Reimpaares *guot-muot* verschnörkeln zu lassen. Im armen Heinrich ist die Erzählung im allgemeinen von wohltuender Einfachheit, Klarheit und Anschaulichkeit, mit lebendigen Gesprächsszenen durchbrochen, mit mancherlei liebenswürdig anmutenden Einzelzügen verschönt. Die Kunst des Dichters hat nach Inhalt und Form in diesem kleinen Meisterwerk ihren Höhepunkt erreicht. Es ist auch die einzige seiner Dichtungen, die in der modernen Literatur wieder lebendige Wirkung ausgestrahlt und zu neuen Bearbeitungen des dankbaren Stoffes angeregt hat, ohne daß doch die zarte Anmut und Innigkeit von Hartmanns Novelle wieder erreicht worden wäre.

---

[1]) J. Klapper, *Die Legende vom armen Heinrich*. Progr. Breslau 1914, (vgl. *Erzählungen des Mittelalters*, *hrsg. v.* J. Klapper, = Wort u. Brauch, hrsg. v. Siebs u. Hippe, H. 12, S. 22f., 233f.) weist ein lateinisches Predigtmärlein nach, das er mit Hartmanns Dichtung auf ein ganz kurzes lateinisches Gedicht in Strophen als gemeinsame Quelle zurückführen will.

§ 38.

Hartmanns Stil.[1])

Hartmanns Stil ist klar und von leichtem Fluß. In seiner durchsichtigen, wohlgeordneten Erzählungsweise liebt er eine deutliche und genaue Gliederung der Gedanken. Er zerlegt diese auch wohl ziemlich nüchtern schematisch, sowie er es in den Distinktionen der Schulrhetorik gelernt, in der Predigt gehört hatte. Im „Gregorius" zählt er gewissenhaft die viererlei Gründe auf, die den jungen Herzog dahin bringen, sich an seiner Schwester zu versündigen, die drei Fälle von Verdammnis, die das zur Folge haben könnte, die dreierlei Arten von Leid, die die Schwester infolge ihrer Sünde zu tragen hat, die drei Gründe, die Gregorius veranlassen das Land zu räumen. Besonders aber liebt er die Zerlegung in zwei Teile. So sondert er den Anteil, den Seele und Leib an dem Unglück der geschändeten Schwester (436), wie an ihrem mit dem Sohn gemeinsamen Schmerz (2645f.) haben, so im Iwein die zweierlei übeln Folgen, die das Verschmähen guten Rates haben kann (Iw. 2155f.); so stellt er dort (5517f.) das *gelücke* auf der einen, *herze unde muot* auf der andern Seite nebeneinander, so *got* und *wîp* und entsprechend *höfsch* und *wîs* (6054f.). Der Streit zwischen Iweins Pflicht zum Kampf für Lunete und dem für Gaweins Schwester wächst sich dem Dichter zu einem *geteilten spil* aus (4870f.); zur weit ausgesponnenen Antithese wird die Zweiteiligkeit in dem Spiel mit den Begriffen Tag und Nacht in Iweins langer Rede nach dem Kampf mit Gawein 7381f., wie schon vorher der Gedanke, daß der Sieg zum Unsieg, die Erfüllung des Wunsches zum Fluch werden müßte, an diesen Kampf der beiden unerkannten Freunde angeknüpft wurde 7065f.; und in einer 24 Verse langen Antithesenreihe mit

---

[1]) Carl Schmuhl, *Beiträge zur Würdigung des Stiles Hartmanns v. Aue.* Progr. d. lat. Hauptschule. Halle 1881. H. Roetteken, *Die epische Kunst Heinrichs v. Veldeke u. Hartmanns v. Aue*, Halle 1887. Geo. Jeske, *Die Kunst H.s v. A. als Epiker, verglichen mit der seiner Nachahmer.* Diss. Greifswald 1909. W. Lotz, *Das attributive Beiwort bei H. v. A.* Diss. Gießen 1910. H. Peetz, *Der Monolog bei H. v. A.* Diss. Greifsw. 1911. W. Heyne, *Die Technik der Darstellung lebender Wesen bei H. v. A.* Diss. Greifsw. 1912. — B. J. Vos, *The diction and rimetechnic of H. v. A.* New-York-Leipz. 1896. Zwierzina, *Beobachtungen zum Reimgebrauch H.s v. A.* (Abh. z. germ. Philol.). Halle 1898. Ders. in den Mhd. Studien, ZfdA 44, u. 45 passim. K. Stahl, *Die Reimbrechung bei H. v. A.* Diss. Rostock 1888. Bernh. Ritter, *Die metr. Brechung in den Werken H.s v. A.* Halle 1913.

ê und *nû* hält der Graf von Limors der Ênîte ihr früheres Elend und das Glück, das er ihr jetzt bereiten werde, vor Augen.[1])

Nicht nur in der Gliederung der Reden und der seelischen Vorgänge, auch in der Erzählung tritt diese Neigung Hartmanns zur Zerlegung in zwei Glieder hervor, die mit oder ohne antithetische Zuspitzung einfach oder in ganzen Reihen einander gegenüber gesetzt werden. Als Enîte ihre ärmliche Kleidung gegen die neue Pracht vertauscht hat, verhüllt Frau Armut ihr Haupt und flieht aus dem Hause, wo nun *Rîcheit* ihren Sitz einnimmt (Er. 1579). Zehn Könige, die zu Ereks Hochzeit kommen, teilt Hartmann säuberlich in zwei Gruppen von je fünf jungen und fünf alten, Er. 1942f., 2073f., und ebenso setzt er, als er Iweins Aufenthalt bei dem Schloßherrn vor dem Kampf mit den zwei Riesen erzählt, den Schloßherrn und sein Weib auf der einen, deren Tochter und Iwein auf der andern Seite als typische Vertreter des Alters und der Jugend in ihren Gedanken, Wünschen und Gesprächen einander gegenüber (6517f.). In der vorangegangenen Schilderung von der Zwangsarbeit der gefangenen Frauen sondert Hartmann die einzelnen Gruppen je nach ihrer Tätigkeit, wie er auch schon im Eingang des Iwein das Bild von dem Treiben der Ritter an Artus Hof auf die Teilung der Beschäftigungsgruppen, hier wiederum eine durch mehrere Glieder durchgeführte Zweiteilung, anlegt. Als eines Mittels zur Erzielung besonders starker sinnlicher Eindrücke bedient Hartmann sich der gegensätzlichen Schilderung in breitester Ausführung, als er uns das entsetzliche Aussehen des Gregorius nach seiner siebzehnjährigen Bußzeit vor Augen führen will. In nicht weniger als 22 Versen entwirft er zunächst das Bild eines schönen, wohlgepflegten und wohlgekleideten Weltmannes, nur um dann mit der Bemerkung „einen solchen fanden sie da nicht", zu der Beschreibung des Gegenteils in allen Einzelheiten der Erscheinung des frommen Büßers sich zu wenden, und in diese lange Schilderung flicht er dann noch wieder, ähnlich wie in der angezogenen Stelle des Erek, mit dem *ê* und *nu* seines Aussehens eine Reihe von Einzelantithesen hinein. Der antithetischen Schilderungen im armen Heinrich wurde bereits gedacht.

Von seinen französischen Quellen ist Hartmann in den angeführten Fällen unabhängig, in andern hat er von Christian die

[1]) Demgegenüber bei Christian (*V. 4801*) nur eine einzige Antithese. Dagegen zeigte schon eine der Wessobrunner Predigten (MSD Nr. 86, 8f.) solche *ê-nû*-Reihe. Vgl. oben S. 68.

Anregung empfangen, aber die breite und freie Ausführung des anti thetischen Gedankens zeigt doch auch da, welche Anziehungskraft die Antithese als solche für den Dichter hatte. So die spielende Gegeneinanderstellung von Herz und Leib, Iw. 2971 ff., so das Ausspinnen von Christians Gedanken *qu'an a an un veissel trovee Amor et Haine* in dem langen Reimspiel Iw. 7027f. Auch solche Klangkünste, wie hier die zehnmalige Wiederholung von *vaz* und *vazze* als Glied eines Reimpaares neben drei weiteren *az*-Reimen, oder Iw. 7150—64, 7168, die Verwendung von dreizehn verschiedenen grammatischen Bildungen aus dem Worte *gelten* im Reim, gehen vom antithetischen Gedankenspiel, dort zwischen *minne* u. *haz*, hier zwischen *borgen* u. *gelten* aus, wenn auch die beiden antithetischen Begriffe selbst natürlich nur in besonderen Fällen miteinander im Reim gebunden werden können, wie das *guot*: *muot* in dem erwähnten Reimspiel des Gregorius und dem kürzeren des Iwein 2905f. und in der Variation *übel* (*wankel*) *gemüete*: *güete* Iw. 1877. Auch eine Vorliebe Hartmanns in seinen bildlichen Ausdrucksmitteln für Vergleiche aus dem Gebiet des Spiels, des Geldgeschäfts und des Handels hängt teilweise unmittelbar mit antithetischen Ausführungen, teilweise mittelbar mit seiner antithetisch gerichteten Denkweise zusammen. Ja, vielleicht liegt in dieser auch sogar der Schlüssel für die Wahl seiner dichterischen Vorwürfe. Der Gegensatz zwischen Seele und Leib, der ihn oft bei seinen seelischen Analysen beschäftigt, liegt dem Streitmotiv des 1. Büchleins zugrunde, der Streit zwischen *êre* und *minne* bildet das Grundthema seiner beiden Artusromane, auf den Gegensatz zwischen weltlicher und göttlicher Minne läuft zum Schluß seine Lyrik, auf den Gegensatz zwischen Welt und Gott laufen seine beiden Legenden hinaus.

Von weiteren rhetorischen Mitteln schließt sich der Antithese zunächst die Klimax an, von der der Erek in der Hartmann allein eigenen Vorführung der verwitweten Frauen auf Schloß Brandigan ein merkwürdiges Beispiel gibt. Von den 20 Witwen wird die erste als schön, die zweite als noch schöner gepriesen, die dritte verdunkelt die Schönheit der zweiten und so geht die Steigerung des Lobes durch alle Stufen hindurch, bis auf der 20. die Allerschönste erreicht wird (Er. 8261—8287). Es erinnert das fast an die schülermäßige Behandlung der Klimax bei Herbort von Fritzlar, der das Leid der Trojaner vom einfachen bis zum „achten über die Vielfältigkeit", im ganzen auch bis zur 20. Stufe wachsen läßt. Sonst liebt Hartmann auch bei längeren Aufzählungen je zwei Begriffe

im Vers zu paaren, und für die Zweigliedrigkeit seiner Attribute und Prädikate in antithetischer oder paralleler Form finden sich natürlich zahlreiche Beispiele. Mit der Aufzählung gepaarter Begriffe verbindet er Er. 9934f. die Wortwiederholung in zwölfmaliger Wiederkehr des Wortes *gelîch*, und auch sonst verwendet er dieses Mittel gern zur Hervorhebung eines bestimmten Begriffes. So die fünfmalige Wiederholung des *hie inne*, welche die Rede von Mabonagrins Geliebter durchschlingt, als sie ihn verpflichtet, immer mit ihr drinnen in Schoy de la curt zu verbleiben (Er. 9546—58); so zur Hervorhebung des erbarmenden Mitleids seines Helden und seiner eigenen besonderen Schätzung dieser Tugend die wiederum fünfmalige Wiederholung des Wortes *erbarmen*, diesmal aber in verschiedenen grammatischen Abwandelungen, Er. 9787—98, während ein schallnachahmendes Klangspiel sicher bei der Schilderung eines Schwertkampfes in der Wiederholung des Wortes *slac* 9250—55 beabsichtigt ist. Auch der Iwein bildet neben den schon erwähnten Wiederholungen und Abwandlungen desselben Wortes im Reim auch im Innern des Verses manches Beispiel für jene Figur. In ihrer Anwendung steht Hartmann nach den ersten Anfängen des wortwiederholenden Beispiels bei Heinrich von Veldeke schon auf dem Übergang zu der virtuosenhaften Behandlung dieses Stilmittels bei Gottfried von Straßburg.

Die Belebung der Darstellung durch schnell wechselnden Dialog mit mehr oder minder strenger stichomythischer Verteilung, wie er sie im armen Heinrich und Gregor so wirksam verwendet, ist ihm schon seit dem Büchlein und dem Erek ganz geläufig. Auch personifizierte Begriffe, die Hartmann reichlich verwendet, zieht er gelegentlich mit ins Gespräch hinein, sei es, daß er sie nur zum Gegenstand der Anrede macht, wie den Tod in Enitens langer Auseinandersetzung mit ihm in ihrer Klage über Erek, sei es, daß er sie auch selbst redend eingreifen läßt, wie die Minne in einem Zwiegespräch mit ihm selber über den merkwürdigen Herzenstausch zwischen Iwein und Laudinen (Iw. 2971f.). Wie Hartmann hier selbst im Dialog das Wort nimmt, so geschieht das auch an andern Stellen des Iwein und des Erek, indem er sich von seinen Zuhörern zur Rede stellen läßt und ihre Fragen oder Einwürfe beantwortet, nicht nur in kurzer Äußerung und erklärender Gegenäußerung wie Er. 9169f., sondern auch in weit ausgesponnenen Auseinandersetzungen wie Iw. 7027f. und mit künstlichem Hinhalten und Ironisieren des Fragenden in streng stichischer Ver-

teilung von Rede und Antwort Er. 7493. Überall läßt sich da der Dichter mit seinem Namen als „Freund, Geselle, lieber Hartmann“, anreden. Das gibt seinem Verhältnis zu seinem Stoffe und zu seinen Hörern eine gemütliche, persönliche Färbung und es zeigt ebenso wie die Vorreden zu seinen Gedichten, in denen er auch stets in besonderen Auseinandersetzungen seinen Namen nennt, wie stark er doch sein persönliches Eigentum an ihnen empfindet.

Das Persönliche sucht er in gewissem Sinne auch in der völligen Befreiung von den überlieferten Formeln der älteren deutschen Dichtung. Im Erek und im Gregor findet sich die Bindung *dô er*..(*ane*) *sach*: *sprach* in einem Umfang angewendet, der immerhin noch etwas Formelhaftes hat, während das später schwindet; in jenen beiden Dichtungen begegnet auch noch vereinzelt das alte umschreibende *niht enliez*: *hiez*, im Erek noch *vil wunderlîchen drâte*, im Gregor *mit sîner ellenthaften hant*, schwache, schwindende Spuren alter Formeln. Auch im Wort- und Reimgebrauch hat Hartmann sich von der alten, dem lebendigen und dem maßgebenden Sprachgebrauch seiner Gegenwart nicht mehr entsprechenden Tradition zu lösen gesucht und eine zeitgemäße Verjüngung der oberdeutschen Dichtersprache erstrebt, bei der er zugleich den mundartlich beschränkten Reimen aus dem Wege gehen lernte. Gerade in dieser Beziehung ist das allmähliche Fortschreiten seiner Technik vom Erek bis zum Iwein auch als Merkmal für die Zeitfolge seiner Werke festgestellt worden. Die persönliche Leistung ist hier unverkennbar, obwohl sie auf diesem Gebiete über das Persönliche hinaus und dem Gemeingültigen zustrebt.

Hartmanns ganze Ausdrucksweise sucht nicht eine scharf individuelle, eigenartige Selbstdarstellung, sondern das Gemeinverständliche in anmutiger Form, und dies entspricht seiner Natur. So sucht er auch in seinen Attributen, Bildern, Metaphern und dichterischen Umschreibungen nicht das Überraschende, Neue und Kühne; seine bildlichen Vorstellungen sind nicht von besonderer sinnlicher Stärke; sie bewegen sich mit geringen Ausnahmen im Kreise der nächstliegenden Analogien zwischen sinnlichen und abstrakten Dingen. Den Maßstab des Gemeingültigen legt er auch an die Erscheinungen und Vorgänge, von denen er zu erzählen hat, daher seine Vorliebe, Sentenzen und sprichwörtliche Redensarten seiner Erzählung einzuflechten, die das Einzelne am Allgemeinen messen; aber er liebt es auch, die Gegenstände seiner Erzählung und Schilderung über das Gemeingültige hinaus zu steigern zum

denkbar Höchsten. Der Vorwurf, den Wolfram gegen den ausspricht, *der sînen friunt alle mâl mit worten an daz hoehste jaget*, wäre auf Hartmann anwendbar. Die Neigung Hartmanns zu superlativischen Formen der Schilderung und Charakteristik geht Hand in Hand mit jener Idealisierung der Handlungen und der Charaktere seiner Dichtung, die oben gekennzeichnet wurde. Wenn er sie dabei vor allem in ihrem Benehmen dem Ideal der *mâze*, in ihrem innersten Wesen dem der rechten Herzensgüte anzupassen suchte, so werden wir darin Züge des Dichters selbst sich spiegeln sehen, der die Gestalten der Erzählungen, die er sich zu eigen machte, mit warmer Anteilnahme auf dem Herzen trug.

Wir verstehen es, wie dieser liebenswürdige Dichter mit seinen gefälligen, zierlichen Formen die Neigung eines Gottfried von Straßburg erwarb und wie er auch auf kleinere Talente, und gerade auf sie, in seiner weder tiefgründigen noch leidenschaftlichen, aber klaren und innerlich ansprechenden Erzählungsweise einen wohltätigen, wegweisenden Einfluß gewann. Erheblich freier und selbständiger in der dichterischen Durchdringung und Gestaltung seiner Stoffe als Heinrich von Veldeke, hat er auch die Kultur des dichterischen Ausdrucks beträchtlich über ihn hinaus gehoben. Der Dualismus der mittelalterlichen Weltanschauung ist ihm persönliches und dichterisches Erlebnis geworden. Er hat über das religiös sittliche Problem hinaus eine gewisse dualistische Einstellung seines Denkens und seiner Stilmittel bewirkt. Herr des Problems ist Hartmann nicht geworden. Eine ideale Überwindung des Dualismus in kühner dichterischer Zusammenfassung des Strebens zur Welt und zur Gottheit hat erst ein Größerer und Eigenartigerer versucht: Wolfram von Eschenbach.

3. Wolfram von Eschenbach und der Gral.

§ 39.

Wolframs Leben und Lieder.

Allgemeine Literatur über Wolfram: Bibliographie: G. Bötticher, *Die Wolfram-Literatur seit Lachmann, mit krit. Anmerkungen.* Berlin 1880; Fr. Panzer, *Bibliographie zu W. v. E.* München 1897; *Ergebnisse und Fortschritte der germanist. Wissenschaft im letzten Vierteljahrhundert* (1877—1902), *Festschrift d. Gesellsch. f. germ. Phil.* Leipz. 1902, S. 272ff. (v. Bötticher). — Ehrismann, *Wolframprobleme* GRM 1, 657f. (betrifft die Jahre 1902—1909); Reiche Nachweise auch in Pipers u. Martins Ausgaben der Werke u. in der Übersetzung des Parzival v. W. Hertz, 5. Aufl. v. Rosenhagen. Stuttg. 1911.

Gesamtausgaben von K. Lachmann, Berlin 1833, [5]1891; von A. Leitzmann, Heft 1—6. Halle 1902—06. Mit Kürzungen: v. Piper 3 Tle.: Kürschner, Bd. 5, Abt. 4. — Parzival u. Titurel: mit Erklärungen hrsg. von K. Bartsch (Deutsche Klassiker des MA, Bd. 9—11. [2]Leipz. 1875—77); mit Kommentar v. E. Martin (Germanist. Handbibliothek, Bd. 9. Halle 1900—1903. 2 Bde.).

Handschriftenverhältnis: Paul, PBB 2, 64f. E. Stadler, *Über das Verhältnis der Handschriften D und G von W.s Parzival.* Diss. Straßburg 1907. Allgemeines über Wolframs Leben in den Einleitungen zu den Ausgaben u. bei Belger, *Mor. Haupt als akademischer Lehrer.* Berlin 1879, S. 274f. J. B. Kurz, *Heimat u. Geschlecht Wolframs v. E., Beilage z. 61. Jahresber. d. hist. Ver. f. Mittelfranken.* Ansbach 1916. Über W.s Bildung u. Weltanschauung: San Marte (A. Schulz), *Parzival-Studien*, Heft 2 u. 3. Halle 1861—62. G. Bötticher, *Das Hohelied vom Rittertum.* Berlin 1886. R. Fritzsch, *W.s Religiosität.* Diss. Leipz. 1893. A. Sattler, *Die religiösen Anschauungen W.s v. E.* Graz 1895. Ehrismann, *W.s Ethik*, ZfdA 49, 405f.

Wolfram stammte aus einem ritterlichen Geschlechte, das seinen Namen nach dem im bairischen Mittelfranken südöstlich von Ansbach gelegenen Städtchen Eschenbach trug.[1]) In jener Gegend, seltener nur bis in die Oberpfalz und nach Unterfranken hinein, bewegen sich auch die örtlichen Anspielungen, die er humorvoll in den fremdartigen Stoff seiner Gedichte zum Ergötzen seiner Landsleute einzuflechten liebte. Auch das Pleienfelden, nach dem ihn der Fortsetzer seines Titurel benennt, liegt in der Nachbarschaft von Eschenbach, und ebendort, *zue Eschenbach dem market in unser frauenmünster*[1]), hat Püterich von Reicherzhausen im 15. Jahrhundert Wolframs Grabstein gesehen.[2]) Wenn der Dichter einmal bei der Schilderung der schlechten Ernährung einer belagerten Besatzung scherzend bemerkt *mîn herre der grâve von Wertheim waer ungern soldier dâ gewesen*[3]), so braucht er damit den Grafen noch nicht seinen Dienstherren genannt zu haben; er konnte die Bezeichnung auch als bloße Höflichkeitsformel gegen den Anwesenden verwenden. Aber da nach der Mitte des 13. Jahrhunderts Beziehungen der Wertheimer zu Eschenbach, später auch ein Lehensverhältnis der Herren von Eschenbach zu ihnen urkundlich bezeugt ist, so ist doch recht wahrscheinlich, daß auch Wolfram schon im Dienste der reich begüterten Grafen stand, deren in der Folgezeit stattlich ausgebautes Schloß noch jetzt eine Zierde des Maintales ist. Hat er das vierte Buch seines Parzival, in dem sich jene Wendung findet, zuerst vor dem damals dort residierenden Grafen Boppo vorgetragen,

---

[1]) J. B. Kurz, a. a. O.

[2]) Ehrenbrief Str. 128. Helm, PBB 35, 323.

[3]) Parz. 184, 4.

so ist das Wildenberg, wo er sich bei der Abfassung des fünften aufhielt[1]), vielleicht auf die Burg des dem Wertheimer benachbarten und wohlbekannten Rupert von Durne zu beziehen, deren jetzt als Wildenburg bezeichnete Ruine südlich von Amorbach wie ein geheimnisvolles Monsalvage im Odenwald steckt und die Schönheit des alten romanischen Baues noch reichlich bezeugt. Weniger wahrscheinlich ist die Vermutung, daß der Dichter, der bei allen derartigen Anspielungen seinen Zuhörerkreis vor Augen hatte, mit jenem Wildenberg seinen eigenen dürftigen Rittersitz gemeint habe, den man dann in einem jetzt Wehlenberg genannten Orte bei Eschenbach sucht. Er war ein armer ritterbürtiger Dienstmann, auf die Gunst der Herren angewiesen. Wo man ihn selbst Herr nannte, daheim in seinem eigenen Haus, gab es, so scherzt er einmal, für die Mäuse nichts zu stehlen.[2]) Aber in seiner Familie hat er doch sein häusliches Glück gefunden. Die Art, wie er mit seiner Eifersucht auf die Gattin scherzt[3]), wie er sie mit angstvoller Fürbitte umsorgt, als er erzählt, daß einer Mutter die Geburt des Kindes das Leben gekostet hat[4]), wie er seinem Helden das Vaterglück nachempfindet[5]), wie er sein Töchterchen mit ihrer Puppe und sein vorsorgliches Denken an einen Schwiegersohn in seine Erzählungen hineinzieht[6]), wie er die Darstellung häuslicher Szenen mit einem intimen Reiz zu umgeben weiß, das alles spricht für das innerliche Erleben eines von Liebe und Humor durchleuchteten Familienglückes.

Für Wolframs Beziehungen zu bekannten Persönlichkeiten gewinnen wir den ersten sichern Anhalt mit dem 6. Buch des Parzival, das uns mitten in das bewegte Treiben am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen hineinversetzt. Gleichzeitig mit Walther von der Vogelweide dort anwesend, beklagt der Dichter mit wörtlichem Anklang an einen Spruch Walthers wie dieser, daß sich um den freigebigen Fürsten eine sehr gemischte Gesellschaft drängt, und er wünscht ihm einen scharfen Haushofmeister wie Keie, König Artus Seneschal, der rücksichtslos die Unwürdigen ausschied.[7]) Da Wolfram in einer Ausführung, welche ursprünglich den Schluß dieses

---

[1]) Parz. 230, 12f.; vgl. Schröder, ZfdA 24, 317.
[2]) Parz. 184, 29f.
[3]) Parz. 216, 26—217, 6.
[4]) Tit. 18f.
[5]) Parz. 743, 21f.
[6]) Wilh. 33, 24f.; 11, 23f.
[7]) Parz. 297, 16f.

Buches gebildet haben wird, ein Lied Reinmars von Hagenau angreift[1]), gegen das auch Walther streitet, so werden wir uns die drei Sänger nebeneinander als Gäste des Landgrafen denken und in ihrer dichterischen Fehde den Ausgangspunkt für die Sage vom Sängerkrieg in Eisenach sehen dürfen.[2]) Als Wolfram das folgende Buch dichtete, lagen die Weingärten vor Erfurt noch verwüstet, wo König Philipp im Sommer 1203 vom Landgrafen belagert war, wo aber auch der Feldzug des folgenden Sommers seine Spuren hinterlassen konnte, so daß man jenen gemeinsamen Aufenthalt der Dichter am Eisenacher Hofe zwischen Herbst 1204 und Frühjahr 1205 ansetzen kann.[3]) Aber auch später hat Wolfram noch dort die Gunst des berühmten Kunstfreundes genossen. Der Landgraf machte ihn auch mit der französischen Quelle seines zweiten großen Epos, des Willehalm bekannt[4]), dessen achtes Buch er einer Anspielung zufolge nach Ottos IV. und vor Friedrich II. Kaiserkrönung (1209—1220)[5]) und dessen letztes er nach Hermanns im April 1217 erfolgtem Tode gedichtet hat.[6])

Weit nach Südosten führt uns Wolframs augenscheinlich persönlich erworbene Bekanntschaft mit steirischen Örtlichkeiten, die er für seine phantastische Geographie von Trevrizents Ritterfahrten und zugleich für die Verknüpfung des Geschlechtes der Gralkönige mit dem von Anschouwe verwertet[7]), und wenn er in jene Reise auch Friaul und Aquileja hineinzieht und später im Willehalm (241) den Patriarchen von Aquileja gegen die französische Quelle in die Erzählung einführt, so möchte man auch bei ihm eine Beziehung zum Patriarchen Wolfger, dem früheren Bischof von Passau, dem Gönner Walthers von der Vogelweide und Dienstherren Albrechts von Johannsdorf vermuten. *Swer schildes ambet üeben wil, der muoz durchstrîchen lande vil.* Dies Wort, mit dem der Dichter den Trevrizent seine Reiseschilderung beendigen läßt, mag auch für ihn selbst gegolten haben. Er hebt mit Stolz hervor, daß er durch seine Geburt zum

---

[1]) Parz. 114, 5 bis 116, 5; vgl. Stosch, ZfdA 27, 313f.

[2]) MFV zu 159, 9.

[3]) Parz. 379, 18f.; vgl. Burdach, Walther v. d. Vogelweide (Leipz. 1900) 1, 58f.

[4]) Wh. 3, 8f.

[5]) Wh. 393, 30—394, 5.

[6]) Wh. 417, 22f. Diese Deutung der Stelle halte ich trotz Singer, Wolframs Willehalm S. 7 und Palgen, PBB 44, 241 für die natürlichste.

[7]) Parz. 496. 498f.; vgl. Haupt, ZfdA 11, 47f.; Weiss, ZfdA 28, 136f.; Schönbach, AfdA 27, 153f.

schildes ambet berufen sei, und nicht durch seinen Gesang, sondern mit Schild und Speer will er sich die Minne einer edlen Frau verdienen.[1]) Mag er sich auch mit diesen Worten gegen Reinmar wenden, der nur im Minnesang, nicht auch im Rittertum mit ihm wetteifern konnte, es kann doch keinem Zweifel unterliegen, daß er die Ritterschaft als seinen eigentlichen Lebensberuf betrachtet und daß er auch den Herrendienst noch mehr mit der Waffe als mit seiner Dichtkunst geübt hat. Während Hartmann neben seinem Rittertum doch auch gern seine literarische Bildung und seine Bücherstudien hervorkehrt, weist Wolfram in ausdrücklichem Gegensatz dazu den Maßstab des literarisch Gebildeten für seine Dichtung mit soldatischem Trotz zurück: Er verstehe keinen Buchstaben; seine Aventiure schreite ohne Hilfe der Bücher dahin und man solle sie um Himmelswillen nicht als ein Buch beurteilen.[2]) Wenn Wolfram sich so im Parzival äußert und wenn er ganz entsprechend im Willehalm sagt: „von allem, was in den Büchern geschrieben steht, weiß meine Kunst nichts; besitze ich Kunst, so gibt sie mir mein Sinn ein; das ist meine ganze Gelehrsamkeit",[3]) so legt er damit das nicht wegzudeutende Bekenntnis ab, daß er, wie jedenfalls sehr viele seiner Standesgenossen, auch solche aus höheren Schichten des Ritterstandes, wie z. B. Ulrich v. Lichtenstein, nicht lesen konnte. Er war also ebenso wie Eilhart von Oberge, Wirnt von Grafenberg, und für ihre französischen Quellen auch Konrad von Würzburg und die Dichter des Rappoltsteiner Parzival, auf eine mündliche Vermittelung des Stoffes seiner Dichtungen angewiesen. Er hat diese im Stil der freien Rede verfaßt und vorgetragen und durch Diktat auch für ihre Niederschrift gesorgt.

Aber die mannigfaltigen Kenntnisse und Anregungen, die dem mittelalterlichen Menschen durch mündliche Überlieferung zuströmten, in kirchlichem Unterricht und Gottesdienst, in der Unterhaltung der bürgerlichen wie der ritterlichen und höfischen Gesellschaft, durch Erzählen, Vorlesen, Singen und Sagen von Spielleuten und Klerikern, waren bei ihm auf fruchtbaren Boden gefallen. Er kennt von den Minnesingern außer Reinmar und Walther auch Neidhart, gewiß auch Heinrich v. Morungen, aus der nationalen Epik das Nibelungenlied und die Dietrichdichtung, aus der frühmittelhochdeutschen Dichtung Konrads Rolandslied und einiges

[1]) Parz. 115, 11f.
[2]) Parz. 115, 25f.
[3]) Wh. 2, 19f.

aus der Kaiserchronik, sowie Eilharts Tristan. Er schätzt besonders Heinrich von Veldeke und ist mit seiner Eneide vertraut, nicht minder mit Hartmanns Erek, daneben auch mit Iwein und Gregorius. Er weiß auch von Ottes Eraclius, vom provenzalischen Tagelied und von mancherlei französischen Sagenstoffen. Eine besondere Anziehungskraft haben für seinen in die Tiefe strebenden Geist die Geheimnisse der Gottheit und der Natur, die Gestirne und ihr Lauf, die wunderbaren Kräfte und Eigenschaften der Edelsteine, der Pflanzen und Tiere, die Wunderdinge fremder Länder und Völker. Die populäre Naturweisheit des Lucidarius, der Steinbücher, des Physiologus, die Ethnographie in Solins Polyhistor sind ihm zugänglich gewesen, augenscheinlich durch den Verkehr mit Geistlichen, besonders wohl fahrenden Klerikern. Ein Kleriker, der in Frankreich studiert hatte, konnte ihm leicht französische Gedichte lesen und übersetzen und ihm zugleich jene Gelehrsamkeit, verbrämt mit Fabeleien von schwarzer Kunst und Wunderwirkungen vermitteln, wie sie vor allem die Vaganten pflegten. Doch ist nicht sicher, ob ihm das nicht schon aus einer verlorenen französischen Quelle des Parzival zufloß.

Daß Wolfram sich gern und nicht ohne geheimtuerisches Behagen in solch abenteuerlicher Weisheit erging, empörte einen kritischen Kopf wie Gottfried von Straßburg und riß ihn zu einem Vergleich der Wolframschen Manier mit den Schwindeleien fahrender Leute hin.[1]) Für den mystischen Drang nach dem Erfassen des Mensch und Welt durchwirkenden Gottesgeistes, dem auch jene Ausartungen schließlich entstammten, hatte Gottfried keinen Sinn. Wolfram fühlte die Kraft dieses göttlichen Geistes auch im eigenen Innern in seiner Dichtergabe wirksam[2]), und das Verhältnis zur Gottheit war ihm das Grundproblem der Weltanschauung. Seiner mannhaft tätigen, vor allem doch von den Aufgaben des Rittertums durchdrungenen Natur aber wurde dies Problem in erster Linie ein ethisches. Ein Kompromiß zwischen den Anforderungen Gottes und der Frau Welt genügt ihm nicht. Nicht trotz Ehre und Minne, sondern gerade durch das Ringen nach diesen Zielen des Rittertums und nach der *werdekeit,* die sie verleihen, läßt er die Helden seiner beiden großen Epen auch zur Ruhe in Gott gelangen.

---

[1]) Trist. 4663f. John Meier, Festschrift z. 49. Philologenversammlung (Basel 1907), S. 511. Burdach, D. Rundschau 29 (1902), S. 253f.

[2]) Wh. 2, 18.

Auch er selbst hat nicht nur um Herrenlohn, sondern auch um Frauengunst ritterlich geworben, und so sehr er in solchem Werben den Waffendienst über das Lied stellt, er hat doch selbst als Minnesänger einer Dame gedient; freilich ohne Erfolg. Dem Zorn über ihre Treulosigkeit hat er in einem verlorenen Liede so starken Ausdruck gegeben, daß er sich die Feindschaft ihrer Geschlechtsgenossinnen dadurch zuzog. Im Parzival sucht er mit diesen Versöhnung[1]), während seine ehrliche Natur sich doch gegen ein wahlloses Frauenlob nachdrücklich verwahrt und am Haß gegen jene Eine mit Zähigkeit festhält. In einer Liedstrophe blickt er dann mit Resignation auf sein Liebeswerben wie auf seinen Haß zurück.[2]) Tritt schon in der besonders bildkräftigen Gestaltung gemeingültiger Motive Wolframs Eigenart in seinen drei Werbeliedern stark hervor, so bewährt sich der Epiker in der Bevorzugung des Tageliedes, dessen episch dramatischen Charakter er durch die Einführung der aus provenzalischer Überlieferung stammenden Wächterrolle und durch Herausarbeiten des erzählenden Teils verstärkt. Der Wächter, der um das Geheimnis des liebenden Paares weiß, verkündet mit warnendem Ruf den Morgen, den wir wie ein feindliches Ungeheuer seine leuchtenden Klauen durch die Wolken schlagen und mit gewaltiger Kraft emporklimmen sehen, um den Ritter der Geliebten zu entreißen. Sie können sich noch nicht in die Trennung finden, klagen, suchen den schmerzlichen Augenblick hinaus zu zögern, und während draußen im wachsenden Lichte des Tages der Tod droht, flammt in den letzten Umarmungen der Liebenden noch einmal die heißeste Glut sinnlichen Genießens auf. Das alles weiß Wolfram in seinen fünf Tageliedern zu merkwürdig stimmungsvollen Gesamtbildern zu vereinigen.

Aber er lernt etwas Höheres als diese bänglich umdrohte, verstohlene Minne kennen, die er so meisterhaft darzustellen weiß. In einem förmlichen Abschied vom Tagelied stellt er ihr das ruhige Glück einer anderen Liebe entgegen: *ein offen süeze wirtes wîp kan solhe minne geben*. So wird Wolfram als der einzige unter den Minnesängern zum Verherrlicher der Ehe gegenüber der heimlichen verbotenen Liebe. In der Ehe, der Versöhnung der Minne mit dem göttlichen und menschlichen Gesetz, hat er deren höchste Form erkannt. Und die Helden seiner beiden großen Epen, Parzival und

[1]) Parz. 114, 12f.

[2]) Lieder 3, 28f.; Wolframs Lieder bei Lachmann, S. 3ff.; Leitzmann, Heft 5, S. 179f. Vgl. Küch, PBB 22, 94f. Plenio, PBB 41, 47ff.

Willehalm, zieht solche *rehte minne* in engster Verbindung mit mannhaft ritterlichem Ringen um weltliche Ehre wie um Gottes Huld hinan zu dem von Sinnenglück und Seelenfrieden umstrahlten Gipfel des Daseins.

§ 40.

Christians Perceval, die Gralsage und Wolframs Vorstellung vom Gral.

Der Parzivalstoff, dessen älteste Bearbeitung uns der um 1180 entstandene *Perceval* Christians von Troyes[1]), das letzte, unvollendete Werk des Meisters bietet, ist, wie Ulrichs von Zatzikhoven Lanzelet, ein in die Welt der Artusromane gerücktes Dümmlingsmärchen.[2]) In der Waldeinsamkeit wächst der Knabe auf, von der verwitweten Mutter ängstlich vor der Kenntnis des Rittertums behütet, das dem Vater das Leben gekostet hat. Als er durch Zufall Rittern begegnet, hält er sie für Engel; aber nachdem er von ihrem wahren Stande gehört hat, reißt er sich stürmisch von der Mutter los, die ihn in bäurischer Kleidung mit einigen Weisheitslehren ziehen läßt. Während die Mutter der Trennungsschmerz tötet, zieht der weltfremde Junge wohlgemut hinaus, gibt durch seine Tölpelei und durch verkehrte Anwendung der Lehren der Mutter zu komischen Szenen wie zu ernsten Verwickelungen Anlaß, wird von prophetisch Begabten als größter Zukunftsheld erkannt und rechtfertigt, nachdem er ritterliche Unterweisung erhalten hat, in zahlreichen Taten die Weissagung. An diesem Faden reihen sich die Einzelabenteuer des Tafelrundetypus auf. Von Artus Helden, unter die auch Perceval aufgenommen wird, spielt neben ihm nur Gauvain eine größere Rolle; dieser aber tritt in Christians Erzählung auf lange Strecken so in den Vordergrund, daß Perceval zeitweilig fast vergessen scheint. Durch die enge Freundschaft des Hauptthelden mit Gauvain wie durch mancherlei Einzelmotive den anderen Artusromanen Christians nahe verwandt, nimmt dessen Perceval doch eine Sonderstellung unter ihnen ein durch einen religiösen, mystischen Einschlag. Der Held hat sich, weil er den Tod seiner Mutter veranlaßt hat, und später

---

[1]) *Perceval le Gallois ou le Conte del Graal*, T. II u. III, Vers 1283—10601 ist Chrestians Werk (T. I, Prosaroman; T. III—VI, Fortsetzungen). Mons 1866. Crestien's v. Troyes *Conte del Graal*, hrsg. v. Baist, Freiburg 1909.

[2]) C. Strucks, *Der junge Parzival*. Diss. Münster 1910. R. H. Griffith, *Sir Perceval of Galles, a study of the sources of the legend*. Diss. Chicago 1911; dazu Brugger, Zs.f. frz. Spr. u. Lit. 44, 137f. Windisch, AbhdSGdW 29.

durch ein jahrelanges Vergessen und Vernachlässigen seiner kirchlichen Pflichten mit schwerer Sünde beladen, von der er erst durch einen frommen Einsiedler Absolution empfangen muß, ehe er zu Ehren gelangen und die Seeligkeit erreichen kann. Was aber jenes sündige Vergessen, eine Variante der typischen Erschlaffungsperiode des Artushelden (s. o. S. 213), verschuldet hat, ist das Verlangen und Suchen nach einem Geheimnis, dessen segenbringende Lösung er im rechten Augenblick durch das Unterlassen einer Frage versäumt hat; und den Mittelpunkt dieses Geheimnisses bildet ein heiliges Wunderding, das einen eigenartig mystischen Schimmer über diesen Artusroman verbreitet und ihm einen ganz eigenen Reiz vor allen anderen verliehen hat: der Graal.

Christian von Troyes ist der erste literarische Zeuge für den Graal. Er gebraucht das Wort appellativisch, ohne es zu erklären. Als Perceval auf der Burg des „reichen Fischerkönigs" weilt, wird in feierlichem Aufzuge „ein Graal" aus Gold und den kostbarsten Edelsteinen von einer Jungfrau einhergetragen, der alle Kerzen überstrahlt. Und als sie dann ein köstliches Mahl einnehmen, geht bei jedem Gange wieder „der Graal" vorüber. Wie Perceval später erfährt, dient man mit dem Graal dem greisen Vater des Fischerkönigs; nur durch eine Hostie, die man ihm darin reicht, erhält man ihn seit langen Jahren am Leben: „ein so heiliges Ding ist der Graal".

Bald nach Christian hat dann Robert von Boron die Vorgeschichte des Graal als Fortsetzung der im Evangelium Nicodemi überlieferten Legende des Joseph von Arimathia in französischen Versen erzählt.[1]) Nach seiner Darstellung ist der Graal das beim Abendmahl gebrauchte Gefäß, in welches nachher beim Waschen des Leibes des Gekreuzigten das heilige Blut floß. Es gibt Joseph in seiner Gefangenschaft, von der jenes Evangelium berichtet, Licht und Leben. Nach Josephs Befreiung wird es von ihm und den Seinigen sorgfältig gehütet. Es entwickelt sich später ein förmlicher Graaldienst einer täglich um das Heiligtum versammelten kleinen Gemeinde. Josephs Schwager, Bron, der wegen der Rolle, die ein Fisch dabei spielt, den Namen „der reiche Fischer" annimmt, bringt den Graal in den Occident. Robert wollte seinem Gedicht ein zweites Buch von Merlin, dem aus Galfried von Monmouth bekannten Propheten, anschließen, das die Graalgeschichte auf keltischem Boden fortsetzen sollte. Doch ist von diesem Gedicht nur der Anfang, das Übrige nur in einer

[1]) Robert v. Boron: *Le roman du st. graal* ed. Fr. Michel. Bordeaux 1841.

Prosaauflösung erhalten. An diese schließt sich in den Handschriften ein Prosaperceval, der auch gelegentlich wohl eine Versgrundlage, aber schwerlich eine Dichtung Roberts v. Boron durchblicken läßt. Vielfach übereinstimmend mit Christian, aber auch mit mannigfacher Entstellung des Zusammenhanges erzählt er, wie Brons Enkel Perceval an Artus Hof und zu dem vom greisen Bron, dem „Fischerkönig", gehüteten Graal kommt und die Frage unterläßt. Aber schließlich gelangt er unter Merlins Beistand zum Ziel, wird durch die Frage selbst zum Graalkönig und erlöst den siechen Ahnherrn vom Leben.

Nach der bis 1204 reichenden Chronik des Helinand von Froidmond soll das Wort Graal aus *gradale* entstanden sein, und dies bedeute eine Schüssel, in der verschiedene Speisen zugleich *gradatim* aufgetragen wurden. Die Deutung ist unsicher, jedenfalls ist das Wort als Benennung eines Gefäßes schon weit früher in verschiedenen Formen in Frankreich bezeugt, nach Christians Zeit aber als solche wohl nur noch im Südfranzösischen gebräuchlich geblieben, während Christians Fortsetzer Graal nur als Namen für das mystische, in Schüssel- oder Kelchform gedachte Gefäß der Sage verwenden.

Bei Christian stehen mit dem Graal zwei andere Gegenstände in Verbindung. Ehe das wunderbare Gefäß unter Vorantritt zweier kerzentragenden Jünglinge am Fischerkönig und Perceval vorübergeht, schreitet ein Knappe an ihnen vorbei, mit einer weißen Lanze, von deren Spitze ein roter Blutstropfen bis auf seine Hand hinabrinnt. Unmittelbar hinter dem Graal aber trägt eine Jungfrau einen silbernen Teller (*tailleor d'argent*); im Prosaperceval sind es deren zwei. Wie Perceval später erfährt, hätte er fragen sollen, weshalb die Lanze blutet und wem man mit dem Graal dient; dadurch würde der Fischerkönig, der einst in der Schlacht durch einen Wurfspieß in beiden Hüften gelähmt worden war, wieder hergestellt worden sein, und er hätte dann sein Land in Frieden behaupten können, während dadurch, daß Perceval die Frage unterließ, Frauen ihre Männer verlieren, Länder verwüstet, Jungfrauen verwaist sein würden. An einer anderen Stelle, wo Gauvain ausgesandt wird, die Lanze zu suchen, wird ihm gesagt, daß geschrieben stehe, mit dieser werde einst das ganze Königreich Logres (England) zerstört werden. Weiteres erfahren wir in Christians unvollendetem Gedichte nicht über Graal und Lanze. In Robert von Borons Josephlegende spielt weder die Lanze noch der Tailleor eine Rolle.

Für seine Legende beruft sich Robert, der in seinen Beziehungen

auf die Artussage Galfried v. Monmouth und Christian benutzt hat, auf ein Buch, das uns ebensowenig erhalten ist wie die Quelle, aus der Christian geschöpft hat. Jedenfalls ist Christians Berufung besser verbürgt durch die bestimmte Angabe, daß ihm Graf Philipp von Flandern, den er in den schmeichelhaftesten Wendungen als seinen Gönner und den Auftraggeber für sein Gedicht preist, ihm „das Buch“ für die Erzählung vom Graal gegeben habe. So muß man für die große französische Gralliteratur in Poesie und Prosa, die sich an Christian und Robert mit endloser Vermehrung der Abenteuer anschließt[1]), immerhin mit der Möglichkeit eines Einflusses auch der verlorenen schriftlichen Quelle Christians rechnen, ja man hat in einer Vorgeschichte von Percevals Vater Bliocadrans, welche in zwei Handschriften Christians ziemlich abrupt einsetzender Erzählung vorangeschickt ist, ein Stück dieser Quelle sehen wollen und andererseits betont, daß auch dem ältesten Fortsetzer Christians, Wauchier de Denain, dadurch, daß sein Gönner ein Neffe Philipps von Flandern war, dessen Gralbuch zugänglich gewesen sein möge.[2]) Eine Fülle weiterer Möglichkeiten für die Beurteilung der schriftlichen Graltraditionen und ihrer Herkunft eröffnet sich mit der Annahme mündlicher Fortdauer altkeltischer Überlieferung aus diesem wie aus dem engverbundenen Artuskreise, und die Ansicht, daß in jüngster Zeit aufgezeichnete Volksmärchen älteste und aufschluß-

[1]) Über die weitere Gralliteratur des Mittelalters s. besonders Birch-Hirschfeld, *Die Sage vom Gral.* Leipz. 1877; R. Heinzel, *Über die französischen Gralromane* (Denkschriften der Wiener Akadenie, phil. hist. Cl. 40). Wien 1892; vgl. dazu Martin, AfdA 18, 253ff. Jessie L. Weston, *The Legend of Sir Perceval*, T. I. II. London 1906—09. Windisch, *D. keltische Britannien*, AbhSGdWphhkl 29, 190f. Über die Gralsage außerdem: Zarncke, PBB 3, 304f. Martin, *Zur Gralsage*, QF 42; A. Nutt, *Studies on the legend of the holy grail.* London 1888 (dazu Zimmer, Gött. gel. Anz. 1890, 488). W. Hertz, *Parzival von W. v. E. neu bearbeitet* (mit Ergänzungen v. Rosenhagen). Stuttg. 1911. Erläuterungen. — Ed. Wechsler, *Die Sage vom heil. Gral in ihrer Entwicklung bis auf R. Wagners Parsifal.* Halle 1898 (dazu Blöte, AfdA 25, 348f.). P. Hagen, *Der Gral*, QF 85. W. Staerk, *Über den Ursprung der Grallegende. Ein Beitrag zur christlichen Mythologie.* Tüb., Leipz. 1903. Sterzenbach, *Ursprung und Entwicklung der Sage vom Gral.* Diss. Münster 1908. Baist, *Parzival u. d. Gral.* Freiburg 1909. L. E. Iselin, *Der morgenländische Ursprung der Grallegende.* Halle 1909. Golther, *Die Gralsage bei Wolfram* v. E. Rostock 1910. L. v. Schroeder, *Die Wurzeln der Sage vom heil. Gral* (Wiener SB 166. 1910). V. Junk, *Gralsage u. Graldichtung des MA²* (WSB 168, 1912). F. Kampers, *Das Lichtland der Seelen u. d. heil. Gral.* Köln 1916. Ders., *Gnostisches im Parzival.* Mitteilungen d. Schles. Gesellsch. f. Volksk. 21. Breslau 1916.

[2]) Weston, a. a. O. Bd. 1, bes. S. 97f.

reichste Elemente der Sage enthalten können, ist auch für die Gralsage verwertet worden. So viel darf wohl als sicher gelten, daß einerseits mythisch-märchenhafte Überlieferungen von einem licht- und lebenspendenden Wundergefäß bei den Kelten wie auch bei anderen Völkern bestanden haben; daß anderseits das in einem Gefäß aufgefangene Blut Christi in der Legende und im Reliquienkult schon des früheren Mittelalters eine Rolle spielte und daß eine Verbindung beider Vorstellungen schon Christians Auffassung vom Gral mit der lebenerhaltenden Hostie vorausliegt. Vorstellungen vom Totenreich, vom Wiederbeleben des Abgestorbenen und von der Erlösung verwunschener Seelen scheinen mit denen vom märchenhaften Wundergefäß in weiterem Zusammenhange zu stehen; sie klingen in der Erzählung von der weltentrückten Gralsburg und der erlösenden Frage noch durch, mit der sich in den französischen Gralerzählungen auch das Wiederaufblühen des verwüsteten Landes verbindet. Eine Variante des Märchens vom erlösenden Helden im Totenreich ist auch die der Gralerzählung schon bei Christian parallel laufende Geschichte von Gauvain und dem verzauberten Schloß, aus dessen Bann sein Heldentum die Mutter des Königs Artus und Hunderte von Frauen und Knappen verschiedener Generationen befreit. Mit diesen Vorstellungen scheint auch die Hoffnung auf die Wiederherstellung des Keltenreiches in England verbunden zu sein, wie besonders die bei Christian erwähnte Prophezeiung von der blutenden Lanze zeigt. Sogar den feierlichen Aufzug mit Lanze, Gral und Tailleor hat man auf einen uralten Geheimkult mit naturmythischer Grundlage zurückführen wollen, während man ihn andererseits mit greifbareren Gründen aus der byzantinischen Messe erklären zu können glaubt, bei der unter den Symbolen für die Opferung Christi nicht nur die dem Tailleor entsprechende Patene mit der Hostie und der Kelch, sondern auch ein Symbol der Lanze vorgezeigt wird, mit der Longinus die Seite des Gekreuzigten öffnete.[1]) Doch findet sich in der Gralliteratur die Beziehung der blutenden Lanze auf den Speer des Longinus erst seit dem Prosaperceval und Christians Fortsetzern.

Welche Bedeutung man nun auch der mythisch-märchenhaften, national-keltischen, welche der christlichen und rituellen Überlieferung zuweisen mag, darin besteht kein Zweifel, daß die ganze französische Gralliteratur immer ein Gefäß im Auge hat, und daß das Wort Graal selbst nichts anderes bedeutet. Die einzige Gral-

[1]) Burdach, DLZ 24 (1904), S. 305f.

erzählung, welche außerhalb dieses Kreises der französisch-keltischen Gralauffassung steht, ist Wolframs Parzival. Wolframs Erzählung deckt sich in der Reihenfolge der Abenteuer von Parzivals Jugend bis zu dem Punkte, wo Christian in einer Gauvain-Episode abbricht, ziemlich genau mit der französischen Dichtung. In der Ausführung zeigt sie viele Abweichungen; die merkwürdigsten betreffen den Gral. Als Wolfram berichtet, wie auf der Gralsburg vor Parzival und dem reichen König nach dem Abtreten des Knappen mit der blutenden Lanze der Gral wie bei Christian feierlich aufgetragen wird, bezeichnet er ihn mit den merkwürdig unbestimmten Worten: ein Ding, das heißt der Gral. Der Gral ist das Schönste, was man sich auf Erden wünschen kann; er ist *der wunsch von pardîs, erden wunsches überwal.* Nur von einer reinen Jungfrau läßt er sich tragen. Bei dem Mahle nimmt man alles, was man sich irgend an Speisen wünscht, „vor dem Gral" in Empfang. Aber über die Gestalt des Grals äußert Wolfram dabei nicht das mindeste, und man gewinnt nicht den Eindruck, daß er eine bestimmte Anschauung von dem Wunderding gehabt habe. Was er von dem Gral als Speisespender erzählt, so wie man's ihm gesagt habe, versichert er seinen Zuhörern scherzend auf ihren eigenen Eid. Später gibt dann auch Wolfram in demselben Kapitel wie Christian weitere Mitteilungen über den Gral, durch den Mund des frommen Einsiedlers, des Oheims des Helden, dem dieser seine Schuld beichtet. Auch hier erhält der Gral den greisen Vater des Fischerkönigs am Leben, auch hier ist eine Hostie auf dem Gral wirksam: alle Karfreitag wird auf ihn von einer Taube eine kleine weiße Oblate niedergelegt, die ihm die Wunderkraft der Speisespendung verleiht. Aber zugleich erfahren wir in diesem Kapitel über Herkunft und Wesen des Grals sehr wunderliche Dinge, die ganz abseits liegen von der keltisch-französischen Tradition. Ein mütterlicherseits von König Salomo abstammender Heide Flegetanis, der ein Kalb als seinen Gott anbetete, hat als gelehrter Astrologe in den Sternen gelesen: ein Ding heißt der Gral; eine Schar, die später über die Sterne emporflog, hat es auf der Erde gelassen; seitdem behüten es auserwählte Christen. Diese merkwürdige Auskunft der Sterne, die Flegetanis in heidnischer Schrift niedergelegt hat, wird dann dahin ergänzt, daß der Gral der Stein *lapsit exillis* ist, durch den der Phönix zu Asche wird, um aus ihr zu neuem Leben zu erstehen; daß der Anblick dieses Steines auch die Menschen am Leben und jugendlichem Aussehen erhält, und daß jene rätselhafte Schar die Engel waren, die bei Luzifers Empörung gegen Gott weder für noch gegen ihn

Partei ergriffen und bei seinem Sturz auf die Erde zu dem Stein hernieder mußten, bis sie endlich im Himmel wieder aufgenommen wurden. Für sündige Menschen ist der Stein so schwer, daß sie ihn nicht aufheben können; eine reine Jungfrau trägt ihn mit Leichtigkeit. Auf der Spitze des Steines zeigen sich von Zeit zu Zeit Inschriften, durch die der Gralgenossenschaft göttliche Befehle kundgegeben werden. Wolfram kennt also von Christians Erzählung den Gral und den Gralaufzug, seine lebenerhaltende und lebenverjüngende Kraft, seine Verbindung mit der Hostie. Der Gral ist bei ihm „ein heiliges Ding“ wie bei Christian. Aber der Name ist ihm augenscheinlich ein geheimnisvolles orientalisches Wort, das ohne Kenntnis seines französischen Gebrauches und ohne Kenntnis der keltisch-französischen Gefäßmärchen und der Legende vom heiligen Blutgefäß mit orientalischen Sagen vom Wunderstein[1]) in Verbindung gebracht ist. Das sieht wiederum nicht aus, als hätte sich Wolfram in dieser Ergänzung Christians einem französischen Gedicht angeschlossen.

Die blutende Lanze bringt Wolfram mit der Verwundung des Gralkönigs in Zusammenhang. Das lag nahe genug, da diese nach Christian durch einen Speerwurf erfolgt war. Die Speerspitze, die der Knappe am Schafte trägt, ist einst aus des Königs Wunde entfernt worden, aber sie hat ein untilgbares Gift in ihr zurückgelassen, das man durch die wunderlichsten Kuren und Arzneimittel vergeblich zu entfernen versucht hat. Wenn die Schmerzen des unglücklichen Königs den höchsten Grad erreicht haben, muß sie zu deren Erleichterung in die Wunde gesteckt werden. Daher ihr Bluten, als Parzival die Lanze sah. Aber auch ein anderer Gegenstand des Gralaufzuges ist bei Wolfram hiermit verbunden. Vor dem Gral werden zwei silberne Messer einhergetragen. Diese haben, wie Parzival später erfährt, die seltsame Bestimmung, wenn zur Zeit des Kälte bringenden Planeten Saturnus ein unerträglicher Frost in der Wunde auftritt, der sich an dem hineingesteckten Speereisen als glashartes Eis niederschlägt, dieses von dem Eisen wieder zu entfernen. Aus Christians Erzählung von der Graalprozession bleibt kein anderer Gegenstand zum Vergleich als der *tailleor d'argent*, und für seine Ersetzung durch silberne Messer keine einleuchtende Erklärung als die, daß das von *tailler* abgeleitete Wort statt als Schneideunterlage fälschlich als Schneidewerkzeug verstanden ist.

[1]) Wesselowsky, Archiv f. slav. Philologie 6, 33f.; 23, 320ff.; Iselin u. Kampers, a. a. O.

Die Zweizahl des *tailleor* findet sich auch im Prosaperceval. Das Mißverständnis zeigt deutlich, daß wenigstens hier die Abweichung von Christian nicht auf eine französische Quelle zurückgeht.[1])

§ 41.

Der Zuwachs zu Christians Perceval-Graalroman bei Wolfram.

Wenn Christian erzählt, daß in dem Saal, in welchem der Graal erscheint, 400 Männer sitzen, und wenn die Frage, wem man mit dem Graal diene, bei ihm von so großer Bedeutung ist, so scheint auch bei ihm dies heilige Kleinod den Mittelpunkt einer Genossenschaft zu bilden, die er sich im Unterschied von der frommen kleinen Gemeinde bei Robert v. Boron als eine ritterliche gedacht haben wird. Aber zu einem durch eigentümliche Gesetze geregelten Ritterorden, dem der Templeise, ist doch diese Gesellschaft nur bei Wolfram ausgestaltet. Unter der Herrschaft der beiden sagenmäßigen Gralkönige, die nur bei Wolfram neben der Bezeichnung als Fischer noch die Namen Anfortas und Titurel tragen, dienen sie dem Heiligtum und Gott, der ihnen seine Befehle durch jene auf dem Gral erscheinenden Inschriften zugehen läßt. Durch solche werden auch die zum Gral Erwählten schon in ihrer Kindheit von Gott berufen, um in Keuschheit, Demut und ritterlichem Heldentum in der märchenhaften Pracht der Gralsburg und in kühnen Ritterfahrten ihres Amtes treu zu pflegen, bis ihnen schließlich das Himmelreich zum Lohne wird. So bilden die Templeisen einen geistlich-ritterlichen Idealstaat. Sicherlich ist dabei an die Tempelherren gedacht, aber mit seinen Gott unmittelbar unterstellten Königen, dem Glanz seiner Umgebung und seinem Verhältnis zum weiblichen Geschlecht ist doch dieser Templeisenstaat dem Kreise der kirchlichen Orden entrückt. Denn der König ist verheiratet, eine treue Ehe ist für ihn geradezu Gesetz; wie Knaben so werden auch Mädchen dem Graldienst zu gemeinsamer Übung geweiht. Die einen wie die anderen

---

[1]) Der Versuch der Weston, Wolframs Messer auf eine schon von Heinzel erwähnte Reliquie des Klosters Fécamp zurückzuführen, die einmal als ein mit Christi geronnenem Blut in einem Baumstamm verborgenes eisernes Werkzeug, ein andermal als ein vom Engel auf dem Altar der Abtei niedergelegtes Messer erwähnt wird, ist verfehlt. Nirgends erscheinen in der Fécamplegende zwei Messer zugleich wie bei Wolfram, und nirgends begegnet in ihr ein silbernes Messer, während dies Metall Wolfram so sehr die Hauptsache ist, daß er sein Messerpaar sogar einfach *snîdende silber* nennt, offenbar die Übersetzung von *Tailleor d'argent.*

müssen keusch dem Gral dienen, aber die Graljungfrauen können auch würdigen Fürsten öffentlich zur Ehe gegeben werden, während die Gralritter heimlich durch göttliche Berufung in herrenlose Länder gesandt weden können, um die Herrschaft zu übernehmen und eine Ehe einzugehen. Durch diese Bestimmung ist auch die bei Christian gleichfalls nicht vorhandene Verknüpfung der Gralkönige mit der Schwanrittersage hergestellt: Parzivals Sohn, der bei Wolfram den nach Garin le Loherain, dem Helden eines altfranzösischen Volksepos gebildeten Namen Loherangrin trägt, ist der Schwanritter. Er erscheint später im Schwanenschiff als Retter der bedrängten Herzogin von Brabant, wird ihr Gemahl mit der Bedingung, daß sie nie fragen dürfe, wer er sei, und kehrt, als sie die verbotene Frage dennoch getan hat, zur Gralsburg heim.[1])

Wird so das Geschlecht der Gralkönige hinabgeführt bis auf die brabantischen Herzöge, so wird es andererseits, ebenfalls nur bei Wolfram, hinaufgeführt zu den Grafen, oder nach Wolframs Vorstellung, den Königen von Anschouwe. Denn sein Parzival, der mütterlicherseits wie bei Christian von den Gralkönigen stammt, ist durch seinen Vater Enkel eines Königs Gandin von Anschouwe, der seinerseits denselben Ahnherrn wie König Artus hat. Liegt es nun nahe, hier eine französische Quelle außerhalb Christians anzunehmen, die den Anjous huldigte, und mag man die bei einem Franzosen sehr auffällige Erhöhung dieser Grafen zu Königen auf ihre Verbindung mit dem englischen Königshause der Plantagenet zurückführen, so bleiben doch andere unhistorische Vorstellungen über ihren Sitz und ihr Wappen mit der Annahme französischen Ursprungs schwer vereinbar[2]), und sicher Wolfram eigen ist die Ableitung des Namens ihres Königs Gandin von einem Ort Gandin in der Steiermark, über dessen Lage er genaue Kenntnis hat und das ihm als Sitz von Gandins Tochter gilt. Hier hat man sogar Anlaß genommen, Wolframs Könige von Anschouwe auf ein österreichisches Geschlecht dieses Namens zurückzuführen, mit dem die Burggrafen von Steier in Österreich seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts verschwägert waren und dessen Namen sie nachweislich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts führten.[3])

Diese aufsteigende wie jene absteigende Genealogie Parzivals hängt nun mit einer Erweiterung der von Christian überlieferten Erzählung

[1]) Blöte, ZfdA 42, 15f., 44, 413f.
[2]) Vgl. Blöte, AfdA 25, 352f.
[3]) Schönbach, AfdA 27, 154f.; Weiß, ZfdA 28, 136f.

am Anfang und am Ende zusammen. In zwei Büchern berichtet Wolfram zunächst die Geschichte von Parzivals Vater Gahmuret, dem Sohn jenes Gandin von Anjou, der als Jüngstgeborener keinen Anteil am Erbe erhält und sich durch seine Tapferkeit Hand und Reich der schönen Mohrenkönigin Belakane von Zazamanc erwirbt. Aber der Drang nach ritterlichen Abenteuern treibt ihn, sie heimlich zu verlassen. Als Preis eines Turniers erhält er Herzeloyde, die Enkelin des ersten Gralkönigs, Titurel, Schwester des gegenwärtigen Herrn des Heiligtums, des kranken Anfortas, zur Gemahlin, und eine dritte Nebenbuhlerin, die schöne Königin von Frankreich, Ampflîse, die ältere Ansprüche an Gahmuret geltend macht, wird abgewiesen. Aber auch die geliebte Herzeloyde läßt er allein, als ihn ritterliche Kämpfe wieder wie einst in den Orient zur Unterstützung seines alten Kriegsherrn, des Baruc von Baldac (Kalifen von Bagdad) führen. Dort findet er den Schlachtentod, und unter der furchtbaren Erschütterung durch die Trauerbotschaft gebiert Herzeloyde den Parzival, während fern in Zazamanc ein Sohn aufwächst, den Gahmuret mit Belakanen gezeugt hat: Feirefiz, d. i. *vaire fils*, der bunte Sohn, der als Mischling weiß und schwarz gefleckt ist wie eine Elster. In die Handlung greift Feirefiz erst in dem Schlußteil ein, der bei Wolfram Christians abgebrochene Erzählung ergänzt. Feirefiz ist da ausgezogen, seinen Vater zu suchen; er stößt auf Parzival; ein furchtbarer Kampf zwischen den beiden endigt mit der Erkennung der Brüder. Vereint ziehen sie zu Artus' Tafelrunde, vereint reiten sie auch, als die Gralsbotin Kundrîe dort Parzivals Berufung zum Gralkönigtum verkündet hat, zur Gralsburg. Hier tut nun Parzival die entscheidende Frage, Feirefiz wird getauft, und die jungfräuliche Gralhüterin Repanse de Schoye wird seine Gattin. Er führt sie nach Indien heim, und ihrer Ehe entsprießt die Dynastie der christlichen Priesterkönige Indiens, die alle den Namen Johannes führen.

So umrahmt diese Vor- und Schlußgeschichte von Gahmuret und Feirefiz die Erzählung von Parzival, dem Gral und den hineingeflochtenen Gawanabenteuern, deren ganzer Verlauf wesentlich mit Christian übereinstimmt und nirgend durch jene nur Wolfram eigene Rahmenerzählung bedingt ist. Die Versuche, das Gahmuret-Feirefizmotiv auch in der Haupterzählung zwischendurch in Erinnerung zu bringen, zeigen in ihrer Äußerlichkeit gerade, wie wenig eigentlich beide miteinander zu tun haben. Als Kundrîe Parzival wegen der unterlassenen Frage verflucht, erwähnt sie dabei außer

seinem ruhmreichen Vater auch seinen schwarzweißen Bruder und die Taten, mit denen dieser sich die Königin von Indien erworben habe, ohne daß irgendein besonderer Vergleichungspunkt zwischen den Handlungen der beiden Genannten und Parzivals Unterlassen bestände, und eine heidnische Königin Hekuba von Janfuse ist in Artus Tafelrunde augenscheinlich nur hineingeschneit, um diese Erwähnung der Kundrîe durch weitere Ausführungen zu ergänzen und nach Erfüllung dieser Aufgabe übers Meer heimzukehren. An einer anderen Stelle erfahren wir, daß Kundrîe und ihr gleichhäßlicher Bruder Malcreatiure ehedem jener Geliebten des Feirefiz, der indischen Secundille, gehört haben und von dieser mit reichen Schätzen an den Gralkönig geschickt worden sind, um ihr Kunde von diesem und den Wundern des Grals zu bringen. Aber diese Aufgabe ist dann augenscheinlich vergessen, Kundrîe ist beim Gral geblieben, Malcreatiure an Orgeluse, des Gralkönigs Geliebte, weiter verschenkt.

So schwach und äußerlich die Verbindung dieser Motive mit der Tafelrunde und dem Gral ist, so verschieden ist auch ihre Umwelt. Parzivals Lebensgang und seines Freundes Gawan Abenteuer bewegen sich mit Christian in der Welt des keltisch-französischen Romans; auch die Gralsburg mit ihren Wundern fügt sich ihr ein wie ein anderes Märchenschloß. Dagegen führt uns der Gahmuret-Feirefizstoff in die orientalische und antike Welt, wie sie zuerst durch den Alexanderroman, den Thebenroman und die Aeneis der mittelalterlichen Dichtung erschlossen wurde. Vereinzelt kommen hier echt orientalische, arabische oder syrische Ortsnamen oder sonstige Benennungen vor, auch das Hebräische muß gelegentlich herhalten, vor allem aber dienen antike und antikisierende Quellen zur Beschaffung des nötigen Vorrates von heidnischen Namen, Vorstellungen und Wunderdingen. Pompejus und Ipomedon sind die Feinde des Baruc von Baldac, gegen die Gahmuret kämpft und von deren einem er den Tod findet, nachdem ihm sein undurchdringlicher Diamanthelm, einer naturkundlichen Fabelei der Antike gemäß, durch Bocksblut erweicht war, und auf seinem Grabe darf dann das in den antikisierenden Epen so beliebte „Epitaphum“ nicht fehlen. Den früheren Geliebten der Belakane hat ein Prothizilas (Protesilaus) getötet, und die Namen der Reiche dieser beiden, die sonst nirgends nachweisbaren Azagouc und Zazamanc, werden der Hauptfundgrube für die antiken Heidennamen des Parzival, dem Polyhistor des Solinus entstammen in entstellter Anlehnung an die dort erwähnten Azachaei und Garamantae. Ebendort findet sich auch u. a. die

Bocksblutfabel, ebendort der Name von Feirefiz' Geliebter Secundille, und der ihres Reiches Tribalibot (für Indien) wird auf Solins Palibothra, wie der ihrer Hauptstadt Tabronite auf ein Solinsches Taprobane zurückzuführen sein. Als ein wahres Füllhorn solcher Heidennamen antiken Gepräges wird diese Quelle ausgeschüttet bei der Aufzählung aller der Fürsten, die Feirefiz besiegt hat. Da begegnen wir neben dem König Zaroaster auch einem Papirîs (Papirius), einem Liddamus (Lygdamis), einem Translapîns (Transalpinus), einem Killicrates (Kallicrates), einem Lysander usw. und zugleich den Namen ihrer Städte und Länder in wunderlichen Umbildungen der griechisch-lateinischen Formen, wie Trogodjente als Landesnamen aus Troglodytae gentes (populi), Atropfagente aus Anthropophagi populi; oder es wird mit willkürlich angefügter Endung ein Nomadjentesîn aus Nomades gentes, ein Orastegentesîn aus Orestae gentes, ein Amaspartîns aus Arimaspi, ein Amantasîn aus Amantes populi, ein Hiberborticon aus Hyperboraei, ein Ipopotiticon aus Hippopodes, einem Tinodonte aus Tenedos, ein Satarchjonte aus Satarchae gentes usw. Sehr bemerkenswert ist es, daß die heidnischen Götter des Feirefiz nicht die sind, welche das Mittelalter den Sarrazenen andichtete, und die ihnen auch Wolfram im Willehalm seiner Quelle und dem Rolandslied gemäß zuweist, sondern ausschließlich die antiken Jupiter und Juno. Wenn dabei Feirefiz die Juno immer wieder als die Göttin des Wetters und des Segelwindes nennt[1]), so liegt da der Einfluß der Eneide, die im Eingang von dem durch die zürnende Juno veranlaßten Seesturm erzählt, offen zutage.

Auch der Zuwachs, den Gawans Abenteuer bei Wolfram gegenüber Christian erhalten haben, führt auf antik-mittelalterliche Quellen. Bei Christian trägt die Erzählung von dem Schloß[2]), dessen Zauber Gawan löst, noch deutlich den Charakter des keltischen Jenseitsmythus. Mit Staunen erfährt Gauvain, daß die alte Königin, die er dort gesehen, die Mutter des Königs Artus ist, der doch seit mehr als 60 Jahren keine Mutter mehr hat, und daß er selbst, seit mehr als 20 Jahren mutterlos, in ihrer Begleiterin seine eigene Mutter angetroffen hat. Die alte Königin hat ihn nach Artus gefragt: „er ist doch wohl erst ein Kind von hundert Jahren? älter kann er noch nicht sein." So zeitlos leben sie in ihrer Weltentrücktheit. Das Gesetz, daß der, welcher Herr dieses Schlosses wird, es niemals wieder

[1]) P. 750, 5; 753, 7; 767, 3.

[2]) *Roche del Chanp Guin* mit dem *lit marveil*, bei Wolfram *Chastel Marveil* im Lande *Roche Sabin*.

verlassen darf, entspricht auch dem Mythus vom Totenreich. Christian erzählt, daß Artus Mutter nach dem Tode ihres Gatten Uterpandragon mit all ihren Schätzen in jenes fremde Land gezogen ist, dort das Schloß erbaut hat und es durch einen *sages clers d'astronomie*, den sie mitgeführt, mit dem Zauberwerk hat ausstatten lassen. In Wolframs Fassung ist dieser zauberkundige Pfaffe, der, schon in der Vorgeschichte erwähnt, in der Erzählung von Chastel Marveil den Namen Klinschor führt, zum „neven" des Virgilius gemacht und mit den sagenhaften Überlieferungen verbunden, die das Mittelalter an den Namen des zum Zauberer gestempelten antiken Dichters heftete, während die alten keltischen aus dem Jenseitsmythus stammenden Züge beseitigt sind. Capua, Neapel, Sizilien und Persida sind der frühere Schauplatz von Klinschors Tätigkeit, und ein Bau in Christians Wunderschlosse, von dem man weithin das Land überschauen kann, wird zu einem Wunderwerk nach dem Vorbilde des als Spiegelturm erbauten Grabmals der Camilla in der Eneide gestaltet, wobei Wolfram Züge verwendet, die sich nur bei Veldeke, nicht auch in dessen französischer Vorlage finden.[1]) Die Verbindung mit der Feirefizschicht ist auch hier wieder gegeben: vermutlich unter Einfluß einer ähnlichen Schilderung in dem apokryphen Brief des indischen Priesters Johannes[2]), wird der Ursprung des Wunderwerkes nach Indien verlegt, von wo es Klinschor der Secundille entwendet hat. Auch Gawans Abenteuer zu Askalon ist Christians Erzählung gegenüber durch Motive erweitert, die Dichtungen nach antiker Quelle entstammen: Die Burg wird neben Acraton und Babylon auch mit Karthago unter Hinweis auf Didos Schicksal verglichen. Sowohl der Name der bei Christian unbenannten Schönen, die auf jener Burg Gawans Zärtlichkeiten duldet, Antikonîe, d. i. Antigone, als auch das Gespräch der beiden findet seine Parallele im altfranzösischen Roman de Thèbes[3]), und auch die weiter folgende Szene des Wortstreites zwischen Kingrimursel und Liddamus und dessen Beendigung durch den König hat dort eine Entsprechung in dem Redestreit zwischen Otes und Ates (3653ff., 3678f.), während andererseits die komische Rolle des kampfscheuen Liddamus sich wiederum an die Eneide anlehnt, wo der bei Wolfram ausdrücklich zum Vergleich herangezogene Trances ebenso charakterisiert und in einer entsprechenden Wechselrede

[1]) Veldeke, 9413—9573; Parz. 583f.

[2]) Zarncke, *Der Priester Johannes:* Abhandlungen der sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Bd. 7, 325ff. Leipz. 1879 (S. 919). Hagen, *Gral*, S. 7ff.

[3]) Singer, *Wolframs Stil u. d. Stoff des Parzival*, WSB 180 (1916), S. 104f.

vorgeführt war. Wie frei aber hier Wolfram seine humoristisch gefärbte Darstellung gestaltet hat, zeigt sich, wenn er in diesem weit ausgeführten Rededuell die Streitenden auch Beispiele aus der deutschen Heldensage vorführen läßt: den Heißsporn Wolfhart und ihm gegenüber den friedlichen Küchenmeister Rumolt mit seinem bequemen Rat an König Gunther bei der verhängnisvollen Ausfahrt der Nibelungen, und weiter den kampfscheuen und doch von Ermanrich so begünstigten Sibeche.

Das antik-orientalische Beiwerk finden wir aber schließlich auch in jener gegen Christian so besonders stark erweiterten Szene, in der der beichtende Parzival von seinem Oheim über den Gral aufgeklärt wird. Da wird von dem „Epitaphum" in „karakteren" (characteres, Geheimbuchstaben) erzählt, welches jedesmal auf dem Wunderstein die göttliche Botschaft verkündet. Da werden Plato und die Sibylle als die Propheten Christi aufgeführt. Da erscheinen aus der Eneide Radamantes, der Flegeton, das Reis, durch welches Sibille Eneas gegen die Gefahren der Unterwelt schützt, und wie dieses, so wird auch das Wasser der vier Paradiesseströme, so werden wunderbare Tiere, Kräuter und Steine, von deren Heilkraft antike und mittelalterliche Quellen fabeln, als Mittel gegen das Gift in der Wunde des Gralkönigs versucht. Auch dabei haben Solinus und der Brief des Priesters Johannes wieder beigesteuert, jener hat auch den Namen für den Heiden hergegeben, der den Anfortas verwundete. Die Astronomie spielt in der Krankheitsgeschichte des Anfortas eine Rolle wie in der Gralkunde jenes Flegetanis, der seinen Namen wohl dem Flegeton zu verdanken haben wird, und eine Verbindung mit dem Gahmuretmotiv ist auch hier durch die Erzählung des Oheims über seine Jugenderlebnisse künstlich hergestellt.

Es hebt sich also in Wolframs Parzival eine in sich stofflich gleichartige und zusammenhängende Schicht antik-orientalischer Färbung von der mit Christian gemeinsamen keltisch-französischen deutlich ab. Sie kann nicht aus dessen Quelle, dem Gralbuch des Philipp von Flandern, stammen, denn Christian setzt eine andere Geschichte von Percevals Vater voraus als Wolframs Vorgeschichte. Auch diese Vorgeschichte gehört vielmehr bei Christian ganz in den keltischen Rahmen und hängt mit dem Unglück zusammen, das mit dem Tode von Artus Vater über das Land kam und das bei ihm auch den sagenmäßigen Hintergrund für die Geschichte des Grals und des Wunderschlosses bildet. Wie Artus Mutter damals mit allen ihren Schätzen verschwand, so floh zu der Zeit Percevals

Vater, in derselben Weise verwundet und siech wie der Gralkönig, in die Einsamkeit und starb vor Gram, als er die Nachricht von dem Tode der beiden Brüder Parzivals erhielt. Von der Kenntnis der orientalischen Abenteuer Gahmurets zeigt sich bei Christian ebensowenig eine Spur wie von all den orientalisch-antiken Elementen im weiteren Verlauf der Erzählung. Weshalb er gerade diese alle bis ins einzelne beseitigt haben sollte, ist nicht abzusehen. Sie alle bilden vielmehr einen fremdartigen Zuwachs zu Christians Erzählung von der Hand des Gahmuret-Feirefizdichters. Wer war dieser Bearbeiter und Fortsetzer Christians?

§ 42.

Kyot?

Wolfram selbst ist sich der Abweichungen seiner Erzählung von Christian wohlbewußt. Er sagt bei ihrem Abschluß: „Wenn Meister Christian von Troys dieser Geschichte nicht ihr Recht getan hat, so kann darüber Kyot wohl zürnen, der uns die rechten Geschichten kundgab. Vollständig erzählt der Provenzale, wie Herzeloydens Sohn den Gral erwarb, den Anfortas verwirkt hatte. Aus der Provence sind uns nach Deutschland die rechten Geschichten und das Ende dieser Aventiure gesandt". Wolfram setzt voraus, daß bisher nur Christians, nicht aber Kyots Parzival bekannt gewesen ist, denn er bemerkt, als er sich dem letzten Hauptkapitel nähert, daß viele den Schluß der Geschichte schmerzlich vermißt hätten und ihn nicht hätten in Erfahrung bringen können; er könne ihn jetzt richtig kundtun. Er sagt auch, aus welchen Quellen dieser Kyot geschöpft habe. Jene merkwürdigen Angaben über Namen und Herkunft des Grals, die der Heide Flegetanis aus den Sternen abgelesen (oben S. 269), habe der wohlbekannte Meister Kyot zu Toledo in einem Buch gefunden, dessen „heidnische" (arabische?) Schrift er erst lernen mußte außer der Kunst der Nekromantie. Aber auch, daß Kyot Christ war, habe zum Verständnis der Aufzeichnung gehört. Um nun weiter zu erfahren, welches Menschenvolk nach den Engeln die Pflege des Grals habe übernehmen können, habe Kyot die lateinischen Landeschroniken in Britannien, Frankreich, Irland und anderswo durchgelesen, bis er in Anjou die Geschichte fand, in der das ganze Geschlecht der Gralkönige verzeichnet stand.

Es ist klar: die Verbindung des Christianschen Grals mit der orientalischen Steinlegende soll durch die arabische Schrift des

Flegetanis, seine Verbindung mit dem Haus Anjou soll durch die Angevinische Chronik gedeckt werden. Diese Fabelei, ja auch den Ausfall eines solchen Kyot gegen Christian, könnte Wolfram in einer französischen Bearbeitung von Christians Perceval vorgefunden haben, obwohl sich Kyot selbst seinen Lesern schwerlich als „Nekromant und Christ“ vorgestellt haben wird. Für die Voraussetzung dieser französischen Bearbeitung spricht außer der Hereinziehung des Hauses Anjou der Umstand, daß Wolfram gegenüber der von Christian vorausgesetzten Vorgeschichte gewisse Ähnlichkeiten mit der des Bliocadranz-Bruchstücks (s. o. S. 267) aufweist und daß in einem späteren niederländischen Roman eine dem Feirefizmotiv verwandte Episode vorkommt: ein Bruder Percevals oder dieser selbst hat mit einer vornehmen Mohrin, die er dann verlassen hat, einen Sohn von schwarzer Hautfarbe gezeugt und dieser zieht aus, um den Vater zur Rechenschaft zu ziehen.[1]) Andere Christian fremde Motive, wie Anflîsens Verhältnis zu Gahmuret, die Taten Lehelîns, der Herzeloyden zwei Länder geraubt hat und Parzival Rechenschaft dafür schuldet, scheinen bei Wolfram durch Kürzung gelitten zu haben. Beziehungen auf Erzählungen des Artuskreises, die in Deutschland sonst nicht nachgewiesen sind, werden gelegentlich eingeflochten. Eine Fülle von Namen, nicht allein orientalisch antiken, sondern auch keltisch-französischen Gepräges oder Klanges, werden gegenüber dem in Namen sehr sparsamen Christian eingeführt, gelegentlich auch gegen die seinen eingetauscht. Mit solchen wird auch ein weit verzweigter Stammbaum des Gralgeschlechtes und anderer Familien hergestellt, wobei ein Grundsatz, die Namen der nächsten Verwandten durch Alliteration oder eine gleiche Silbe miteinander zu verbinden, bei Wolfram in den Fällen „Gandiluz“ und „Schianatulander“ statt „Ganatulander“, „Kardeiz“ und „Loherangrin“ statt „Gardeiz“ und „Garin li Loherein“, verkannt zu sein scheint.[2]) Dazu kommt, daß zu mancherlei Einzelzügen und Wendungen in Wolframs Erzählung außerhalb Christians Perceval aus der französischen Literatur Parallelen beizubringen sind — alles Gründe für die Annahme, daß Wolfram auch da, wo er von Christian abweicht oder ihn ergänzt, aus einer französischen Dichtung geschöpft habe.

So hat denn der Glaube an die französische Graldichtung eines

---

[1]) *Roman van Moriaen* ed. *te Winkel* (Bibliothek van mnd. Letterkunde), Groningen 1876. Vgl. G. Paris in *Hist. lit. de la France*, T. XXX (1888), S. 247f.

[2]) Singer, a. a. O.

Kyot von Lachmann und Haupt bis auf die Gegenwart[1]) viele Vertreter gefunden, von denen die einen die engen Beziehungen Kyots zu Christian auf die Benutzung einer gemeinsamen Quelle, die anderen auf die Bearbeitung Christians durch Kyot, die dritten auf beides zugleich zurückführen; und während die einen in Wolframs Abweichungen von Christian noch vieles Selbständige anerkennen, halten andere ihn für einen bloßen Übersetzer Kyots, dem schließlich nichts zugehört als seine gelegentlichen Zwischenbemerkungen mit Bezugnahme auf deutsche Orte und Personen oder die Heranziehung dieser und jener deutschen Dichtung, ja selbst seinen Stil, den man bisher übereinstimmend als Ausdruck von Wolframs ausgeprägter dichterischer Eigenart ansah, hat neuerdings Singer auf Kyot zurückführen wollen, der in seinem verlorenen altfranzösischen Epos eine in der provenzalischen Poesie ausgebildete besondere Gattung des „dunkeln Stils" nachgeahmt habe.

Demgegenüber ist von anderer Seite Wolframs Quellenberufung schon früh stark bezweifelt worden, am frühesten wohl von Gottfried von Straßburg. Denn wenn dieser ihn einen *vindære wilder mære, der mære wildenære*, also einen Erfinder abenteuerlicher Geschichten, einen Geschichtenjäger nennt und ihn mit Schwindlern übelster Sorte zusammenwirft, so kann er ihm nicht geglaubt haben, daß er eine französische Quelle gewissenhaft befolgte. Und bis auf unsere Tage sind die Zweifel nicht verstummt, besonders seit Zarncke, Birch-Hirschfeldt und andere Christian als einzige Quelle Wolframs zu erweisen gesucht haben.[2]) Die Verdachtsgründe sind, auch abgesehen von der Fabelei über die Quellen Kyots, nicht gering. Wolfram erwähnt diesen Gewährsmann zum erstenmal im 8. Buche, nachdem er sich vorher immer nur ganz allgemein auf die *âventiure, daz mære* berufen, ja ausdrücklich versichert hat, daß seine Er-

[1]) Lachmann, S. XXf. der Ausgabe. Belger, *Mor. Haupt als akademischer Lehrer*, S. 280f. San Marte (A. Schulz), *Parzival-Studien*, I *Guiot v. Provins*. Halle 1881. Küpp, ZfdPh 17, 1f. Heinzel, *Über W.s Parz. SB d. Wiener Ak.*, 130. Wien 1894. Hagen, Germ. 37, 121f.; ZfdPh. 38, 1f., 198f. (dagegen Brugger, Archiv 118, 230f.); ZfdA 47, 203f. Singer, ZfdA 44, 321f. Singer, *W.s Stil u. d. Stoff des Parzival*, SB d. Wiener Akad. 180. Wien 1916. (Dazu Golther, Literaturbl. 1918, 86f.). Vgl. außerdem die oben S. 267 Anm. genannten Werke von Heinzel, Martin, Hertz, Wechssler, Hagen, Weston.

[2]) Rochat, Germ. 3, 81f. Zarncke, Birch-Hirschfeldt, Baist, Golther, oben S. 267; Lichtenstein, PBB 22, 1f.; Vogt, Neue Jahrb. f. kl. Altert. Gesch. u. Lit. 1899, I, S. 133f.; W. Förster, *Kristian v. Troyes-Wörterbuch*, Halle 1914, S. 187*f.

zählung sich nicht auf Bücher stütze. Diese erste Berufung aber versichert nichts weiter, als daß Kyot jenen kampfscheuen Redner der Gawan-Antikonîeepisode Liddamus nenne, ein Name, der augenscheinlich einem Lygdamis des Solin entstammt, während die Reden dieses Liddamus sich zumeist an Veldeke, Nibelungenlied und Dietrichsepik anlehnen. Dabei nennt Wolfram den Kyot einen Provenzalen, während die Wörter und Namen, die er ihm entlehnt haben müßte, nicht provenzalisch, sondern französisch sind; er nennt ihn *la schantiure* in einem jedenfalls falschen Französisch, mag er ihn nun damit als Sänger bezeichnen wollen, wofür das damit verbundene Lob seiner Sanges- und Erzählungskunst spricht, oder mag darin eine Entstellung von *l'anchanteor*, der Zauberer, stecken, eine Benennung, die sich der französische Dichter selbst schwerlich beigelegt haben würde. Nicht minder merkwürdig ist, daß die große französische Gralliteratur, ja daß die französische und provenzalische Literatur überhaupt von dem Gralgedicht eines Kyot so wenig etwas weiß wie von seinen Gewährsleuten Flegetanis und dem Chronisten von Anjou, und daß in Deutschland niemand als Wolfram ihn kennt, abgesehen davon, daß der Fortsetzer seines Titurel wie mit Wolframs Namen, so auch mit dem des Kyot seine eigenen Erfindungen deckt, während die Rappoltsteiner Erweiterung des Parzival wiederum nur Wolfram, Christian und dessen Fortsetzer kennt, über Kyot aber völlig schweigt.

Das Bedenklichste aber ist und bleibt doch, daß Wolframs Auffassung vom Wesen und der Herkunft seines Gralsteines in der umfangreichen französischen Gralliteratur durchaus nichts entspricht, daß er von der keltisch-französischen Verbindung des Grals mit dem Abendmahl nur das eine weiß, was Christian davon überliefert, seine Berührung mit der lebenspendenden Hostie, während ihm die ganze Blutreliquienlegende fremd ist und er sich über eines der Prozessionskleinode, den Tailleor d'argent, eine auf Mißverständnis des französischen Ausdrucks beruhende Geschichte zusammenfabelt. Hier scheint die Zurückführung auf eine französische Quelle unmöglich, und so hat man aus allen diesen und anderen Bedenken die Annahme abgeleitet, daß Wolfram seinen Kyot und dessen wunderliche Quellen erfunden habe, um seines Publikums willen, das nach mittelalterlicher Art auch vom Dichter nur beglaubigte Geschichten hören wollte. Bei dem Namen könnte er an den französischen Lyriker und Didaktiker Guiot von Provins[1]) gedacht haben,

[1]) Guiots Dichtungen, afrz. u. deutsch, hrsg. v. San Marte, Parzivalstudien, Bd. 1. Halle 1861.

der von seiner Anwesenheit bei Barbarossas berühmtem Pfingstfest in Deutschland bekannt war, vielleicht auch an den Schreiber einer Handschrift von Christians Perceval, der sich Guiot nennt.[1]) Zu der Vorliebe des Landgrafen für antike Sagenstoffe würde es stimmen, wenn Wolfram in dessen Umgebung seinen Zusätzen zu Christian die antike Orientierung gegeben hätte. Dort konnte auch zu der Grundlage seiner literarischen Kenntnisse und Neigungen in dieser Richtung, der Eneide seines „Meisters“ Veldeke, die Bekanntschaft mit dem französischen Thebenroman hinzukommen, dort konnten ihm auch Mitteilungen aus dem Solinus und dem lateinischen Steinbuch werden. Ohne einen mündlichen Vermittler des Stoffes seiner Werke kommen wir bei dem des Lesens unkundigen Dichter in keinem Falle aus, und wie ihm ein solcher für seinen Willehalm neben dessen Hauptquelle, Aliscans, auch die Kenntnis von anderen Teilen der französischen Wilhelmsage verschafft hat, so könnte ihm auf entsprechendem Wege der stoffliche Zuwachs zum Parzival nach seinen Hauptelementen zugeflossen sein. Freilich ist dieser im Parzival doch erheblich reicher und mannigfaltiger als im Willehalm, und es wäre an sich leichter zu erklären, wenn er ihm schon aus einer französischen Bearbeitung des Christianschen Werkes im Stil des orientalisch-antikisierenden Epenkreises zugänglich war, als wenn er erst für seine Dichtung zusammengetragen wurde; und dazu kommen die oben für Kyot vorgeführten Gründe. Ungeklärte Schwierigkeiten bleiben eben bestehen, mag man sich für die eine oder die andere Auffassung entscheiden.

§ 43.

Wolframs geistiges Eigentum an der Parzivaldichtung.

Aber mag man nun Kyot annehmen oder ablehnen, unter allen Umständen darf man Wolframs eigenen Anteil an der dichterischen Ausgestaltung der französischen Überlieferung nicht gering bemessen. Schon der Umstand, daß er diese nicht zu beliebiger Benutzung vor Augen hatte, daß er vielmehr nach dem Hören dichtete, mußte eine freiere Wiedergabe mit mancherlei ungewollten Ungenauigkeiten und Verschiebungen zur Folge haben; es mußte aber bei einem Dichter von so lebendiger Phantasie wie Wolfram das Vernommene auch mannigfaltige Assoziationen mit eigenen Vorstellungen und Erinnerungen eingehen, die sich in die dichterische Verarbeitung

[1]) Golther, a. a. O.

umgestaltend eindrängten. Es geht nicht an, in dieser Beziehung den Parzival, wo sich des Dichters starke Persönlichkeit noch nachdrücklicher zwischen die Erzählung schiebt als im Willehalm, mit einem ganz anderen Maßstabe zu messen als diesen, jenen einer verlorenen französischen Quelle gleichzusetzen und Wolfram als „Kyot" in die französische Gralliteratur einzureihen, während beim Willehalm die erhaltene französische Vorlage zeigt, wie sehr solche Quellenkonstruktion in die Irre führen würde. Wenn wir im Willehalm 203—207 z. B. sehen, wie Wolfram gelegentlich ganz unabhängig von seiner Vorlage den Helden seine eigenen Taten ausführlich aufzählen läßt, wenn wir ferner sehen, wie er in diesem Gedicht das Interesse an seinem Stoff durch dessen freie Kombination mit dem Inhalt des bekannten Rolandsliedes steigert, so werden wir eine von Christian unabhängige rühmende Rückschau des Orilus auf seine Heldentaten (Parz. 134f.), welche in engster Beziehung zu Hartmanns Erek steht und die Erinnerung an das auch sonst gern im Parzival herangezogene Werk Hartmanns bei den Zuhörern weckt, gewiß ebenso für Wolframs freie Zutat halten, um so mehr als sie Namenformen enthält, die Hartmann allein eigen sind. Von da eröffnen sich weitere Ausblicke auf einzelne Entlehnungen und Anregungen aus Hartmanns Epen, zu denen auch die Einführung des geizigen Fischers nach dem Vorbild des Gregorius gehört, der dem jungen Parzival bei Wolfram statt eines Köhlers bei Christian den Weg zu König Artus weist und ihm nach anfänglich grober Abweisung Nachtherberge gewährt.[1]) Lernen wir ferner im Willehalm Wolfram als völlig selbständigen Schlachtenschilderer, vor allem im 8. Buch kennen, so dürfen wir auch die freie Ausgestaltung der Kämpfe Gawans im 7. Buch des Parzival gegenüber Christian nicht schlechtweg auf Kyots Rechnung setzen, sowenig wie etwa die Fürsorge Parzivals für die Ernährung seines ausgehungerten Heeres in Pelrapeire, wenn wir sehen, wie umsichtig Wolfram seinen Willehalm für Unterkunft und Verpflegung seiner Truppen ganz unabhängig von der französischen Quelle sorgen läßt. Erwägen wir Wolframs offenkundige Scheu vor den französischen Brutalitäten im Willehalm, so werden wir es wahrscheinlich finden, daß er, nicht ein Franzose es war, der uns in den Gawanabenteuern Christians Ohrfeigenszene zwischen den Schwestern Obie und Obilot ersparte, und der uns das teilnahmlose Davonreiten des jungen Parzival

[1]) Schröder, ZfdA 53, 398.

angesichts des tödlichen Zusammenbrechens der schmerzüberwältigten Mutter erließ. So werden wir auch das Auslassen der Schimpfreden Antikonîens gegen die aufsässigen Bürger um so mehr Wolfram zuschreiben können, als wir die deutsche Abneigung gegen derartige französische Ergüsse auch schon bei Veldeke und Hartmann vorfanden. Und wenn wir bei Wolfram in dem Antikonîenabenteuer auch das bei Christian so lebhaft ausgeführte Treiben des Volkes in der gewerbereichen Stadt und die anschaulich bewegte Schilderung vom Aufgebot der Bürgerschaft gegen Gawan zum Schaden seiner Darstellung vermissen, so werden wir an die ähnliche Mißachtung Hartmanns gegen Christians Volksszenen erinnert.

So einfach es auf den ersten Blick erscheinen mag, Wolframs Abweichungen von Christian auf Kyot zurückzuführen und deren Übereinstimmung mit seinen Abweichungen von der Chanson im Willehalm aus der Übertragung der an Kyots Dichtung erlernten Manier auf den neuen Stoff zu erklären, so äußerlich und unzulänglich bleibt doch diese Erklärung, weil sie für die innerliche Verwandtschaft aller Dichtungen Wolframs, für ihre menschliche und ihre nationale Eigenart völlig versagt. Wo die oben gekennzeichneten ethisch-religiösen Grundideale Wolframscher Poesie im ganzen wie in ihren besonderen Auswirkungen von Christian abweichen, werden wir im Parzival Wolframs Geist, nicht den einer unbekannten französischen Zwischenstufe spüren. Und das betrifft vor allem den Entwicklungsgang seines Helden, der bei Wolfram viel innerlicher aufgefaßt und viel gründlicher auf das ethisch-religiöse Problem eingestellt ist als bei Christian.

Schon in seiner Einleitung deutet Wolfram dieses an, indem er auf die Gefährdung des Seelenheils durch den *zwîvel*, das Verzagen an Gott, auf den Streit des *zwîvels* mit *unverzagtem mannes muot*, der tapferen Beständigkeit, als auf ein Schwanken zwischen Himmel und Hölle hinweist. Bedeutsam läßt er dieses Leitmotiv in Parzivals Jugendgeschichte hineinklingen, als Herzeloyde dem Knaben in einer nur Wolfram eigenen Szene auf die Frage: *owê muoter waz ist got?* vom getreuen, hülfreichen, lichten Gott und dem treulosen, finstern Teufel spricht mit der Mahnung, vor diesem und *vor des zwîvels wanke* seine Seele zu hüten. Im Unterschiede nicht allein von Christian, sondern auch von der gesamten französischen Gralliteratur finden wir dann bei Wolfram das Motiv ethisiert, das den Drehpunkt der

---

[1]) Vgl. Hoffmann, Fdgr. II, 51, 31f.

ganzen Handlung bildet: die versäumte Frage. Dort übereinstimmend die Verstandesfrage nach dem Zweck des Graldienstes, nach der Ursache des Lanzenblutens; hier allein eine Frage des sittlichen Empfindens, die Worte, die das Mitleid angesichts der Qualen des Königs dem guten Herzen gebietet, die Frage: Was fehlt dir? Wir sahen schon bei Veldeke, bei Herbort, in den Athisfragmenten, bei Hartmann, wie sie dem Mitgefühl mit dem Leiden ihrer Helden und Heldinnen teils persönlich, teils durch den Mund der Handelnden in besonderen Einlagen, von denen die französischen Quellen nichts wissen, herzlichen Ausdruck geben. Diese Neigung des Deutschen läßt sich bis auf die Wiener Genesis, ja bis auf Otfried und Heliand zurück verfolgen; wir finden sie auch in Wolframs Zusätzen zum Willehalm wirksam, wo das Mitleid in den Mahnungen, auch in den Heiden Gottes Schöpfung zu schonen, sie als Gefangene nicht wie das Vieh niederzuschlagen, zur sittlichen Pflicht erhoben wird. Unter diesen Umständen werden wir die Wandlung der allgemein französischen Überlieferung zur Mitleidfrage nicht einem unbekannten Franzosen, sondern nur dem deutschen Dichter zuschreiben.

Erst durch diese Umgestaltung aber führt nun auch bei Wolfram Parzivals Mißgeschick zum seelischen Konflikt. Das Unterlassen der Frage ist beiderseits durch das Befolgen einer höfischen Anstandsregel begründet, die der Held von seinem Erzieher zum Rittertum erhalten hat. Aber bei Christian tadelt und verwünscht die Gralsbotin den Helden im Kreise der Tafelrunde nur, weil er das Glück nicht beim Schopfe genommen, weil er törichterweise im rechten Augenblick nicht den Mund zu der erlösenden Frage nach Gral und Lanze aufgetan habe. Bei Wolfram dagegen macht sie ihm die schwersten sittlichen Vorwürfe und überhäuft ihn mit den entehrendsten Schmähungen wegen seines schlechten Herzens, das sich nicht über die Not des Gralkönigs erbarmt habe. Bei Christian gelobt der Held einfach, in Fahrten und Kämpfen nicht zu ruhen, bis er die Geheimnisse der Lanze und des Grals erfährt, bei Wolfram empört er sich im Innersten über die öffentliche Entehrung wegen einer Unterlassung, durch die er nur einem von seinem ritterlichen Erzieher erhaltenen Verbot zu vielen Fragens nachgekommen war. Die Frage, die er einst in kindlicher Wißbegier an die Mutter gerichtet hatte, wiederholt er nun im Tone des Zwîvels: *wê waz ist got*! Wäre Gottes Gewalt wirksam, so hätte er so unverdiente Schande nicht über ihn kommen lassen. Trotzig sagt er ihm den Dienst auf, bereit seinen Haß zu tragen, gewillt die verlorene Ehre im ritterlichen

Jagen nach dem Gral wiederherzustellen. So *parrieret* sich mit dem *zwîvel* der *unverzaget mannes muot*. Während nun bei Christian der Held fünf Jahre lang jeden Gottesdienst wie im Traume, in jenem periodischen Erschlaffungszustand des Artusritters versäumt, in dem er alles über dem Schmerz wegen der unterlassenen Frage vergißt, ist diese Unterlassung bei Wolfram bewußter Ausdruck seines Abfalls von Gott.

Als ihn bei Christian die von der Karfreitagsbeichte heimkehrenden Wallfahrer wegen der Verletzung des heiligen Tages tadeln und auf die Absolution durch den frommen Einsiedler hinweisen, eilt er sogleich tränenüberströmt zu dem Gottesmann, wirft sich in der Kapelle, in der dieser mit einem Priester und einem assistierenden Kleriker den Festgottesdienst hält, reumütig auf die Knie, beichtet ihm seine Sünde und das Unterlassen der Gralfrage, erfährt, daß er am Tode seiner Mutter schuld sei und zur Strafe dafür die Frage versäumt habe, erhält die Aufklärung über den Graldienst und den reichen Fischer und empfängt, nachdem er fleißigen Kirchenbesuch, frommes Verhalten und Ehrerbietung gegen die Priester gelobt und zwei Tage mit dem Einsiedler gefastet hat, am Ostertage die Kommunion.

Ganz anders bei Wolfram. Auf die fromme Mahnung des Karfreitagspilgers bricht noch einmal sein Zorn gegen Gott, der seinen treuen Dienst mit Spott und Schande gelohnt habe, in Worten bitterer Ironie hervor; seinen Hinweis auf die Beichte beim Einsiedler läßt er ohne Antwort, seine und seiner mitleidigen Töchter Einladung, sich bei ihnen in ihrem nahen Zelte zu erwärmen und zu erquicken, lehnt er ab, denn er sagt sich, daß er, der Gotteshasser und Gottverlassene, zu diesen von Gottesliebe und Gottvertrauen erfüllten Menschen nicht paßt. Aber als er einsam seine Straße weiter zieht, regen sich auf dem Grunde seines getreuen Herzens, das er von der Mutter geerbt hat, reuige Gedanken an Gottes Allmacht. Wie wenn Gott doch tatbewährte Mannhaftigkeit mit seiner Hilfe lohnen würde? „Hat er heute seinen hülfreichen Tag, so helfe er, wenn er helfen kann.“ Damit überläßt er dem Pferd seine Zügel, mag Gott ihm den Weg weisen. Es trägt ihn zum Einsiedler, seinem Oheim Trevrizent, und bald steht er mit den Worten vor ihm: „Herr nun gebt mir Rat, ich bin ein Mann, der Sünde hat.“ Aber nur langsam entringt sich ihm das Bekenntnis seiner Schuld, Stück für Stück kunstvoll hinausgezögert. Bald wird es durch die Handlung unterbrochen, die ein paar Andeutungen Christians zu einem höchst anmutenden und anschaulichen Bild ausgestaltet von der Umgebung des Einsiedlers

und von der Art, wie sich Oheim und Neffe in Wald und Höhle einrichten; bald wird es mit Gesprächen durchsetzt, welche jene merkwürdigen Gralgeheimnisse nach Wolframs Fassung mit Anfortas und Trevrizents Geschichte enthüllen und dazwischen Parzivals Anklage gegen Gott mit eindringlich frommer Ermahnung und Belehrung widerlegen, ihn vor dem Schicksal des abtrünnigen Luzifer warnen und das *süeze mære* verkünden von Gott, dem *wâren minnære*, der die tiefsten Tiefen des Herzens und der Gedanken durchdringt, der der Menschheit durch sein Heilswerk die höchste Treue erwiesen hat und von ihr wiederum Treue fordert. So wird allmählich Parzivals Herz und Zunge gelöst, bis er als Letztes und Schwerstes auch das Versäumen der Mitleidsfrage bekennt mit reuigen Worten tiefsten Schmerzes.

Gottesdienst, Priester und Kapelle fehlen bei Wolfram; der Einsiedler, der einst, durch das furchtbare Geschick seines Bruders Anfortas erschüttert, die Welt verlassen hat, spricht zu dem Neffen kameradschaftlich und religiös erzieherisch zugleich, als einer, dem das Rittertum wie das Christentum inneres Erlebnis geworden ist. Dem jungen Helden, der darauf brennt, sich im Ringen nach dem Gral *des lîbes prîs und ouch der sêle pardîs* zu *bejagen mit schilde und ouch mit sper*, muß er darauf hinweisen, daß nur der von Gott Bestimmte ihn erreichen kann; aber er hütet sich, das kühne jugendliche Streben zu dämpfen; wenn es sich nur wieder mit Gottvertrauen verbindet, so kann es mit Gottes Beistand zum höchsten Ziele gelangen. So lehrt er ihn, das Verzagen an Gott, den *zwîvel* zu überwinden. Als Parzival in vierzehntägigem Zusammenleben mit dem frommen Berater auch dessen entsagungsvolle Lebensweise geteilt hat, entläßt ihn der Fromme, der *in von sünden schiet und im doch rîterlîchen riet*. Die kirchlichen Formen des Vorganges sind bei Wolfram ausgeschaltet: kein Gottesdienst in der Kapelle mit Priester und Kleriker, keine Ermahnung zu regelmäßigem Kirchenbesuch und vollständigem Anhören der Messe, keine Kommunion. Nur wie ein Nachtrag aus Christians Darstellung ist schließlich noch das Gebot, die Priester zu ehren, den Lehren des Einsiedlers angehängt, die sonst ganz auf die innere Umwandlung und ganz auf die innerliche Aussöhnung des ritterlichen unverzagten Mannesmutes mit Gott gerichtet sind. Die Befolgung der Regeln des christlichen Gemeinschaftslebens ist dem ganz auf die Gesetze der Gesellschaft eingestellten Franzosen, die Herstellung des persönlichen Verhältnisses zu Gott ist dem deutschen Individualisten die Hauptsache.

Parzivals Verlangen nach dem Gral vereint sich bei Wolfram, und nur bei ihm, mit einem anderen Sehnen, dem nach seinem Weibe, das er nicht wiedersehen will, ehe er den Gral errungen hat. *Mîn hôhstiu nôt ist umben grâl, dânâch umb mîn selbes wîp* bekennt er dem Einsiedler, und der sieht ihn in dieser Sehnsucht nach der eigenen Gattin auf dem rechten Wege, erblickt in seiner treuen Ehe geradezu das Heil seiner Seele. Geflissentlich werden diese beiden Ziele, Gral und Kondwiramur, auch im folgenden immer miteinander verbunden: das eine wie das andere schützt ihn vor den Lockungen der Orgelluse (619, 4—12) wie im letzten und schwersten Kampf, den er zu bestehen hat (737, 26—30; 740, 19f.; 743, 13f.), dem Kampf mit Feirefiz. Entsprechendes findet sich weder bei Christian, wo Perceval die Geliebte überhaupt nicht heiratet, noch in der übrigen französischen Gralliteratur; wohl aber verbindet Wolfram im Willehalm die Liebe des Helden zu seiner Gattin und seinen Kampf für das Christentum ganz ähnlich zum hohen Doppelziel seiner Taten, und die hohe Schätzung der Ehe, die dem zugrunde liegt, ist wiederum dieselbe, die der Dichter in seinem Abschied vom Tagelied zeigte und die ihm eine Sonderstellung unter den Minnesängern zuweist. Man wird nicht fehlgehen, wenn man diese Anschauungen Wolframs mit seinem persönlichen Erleben einer glücklichen Ehe in Verbindung bringt (s. o. S. 259). Neben der hohen sittlichen Wertung der Ehe darf man aber auch ein gelegentlich starkes Betonen ihres sinnlichen Glücks und die Neigung zur Einführung erotischer Szenen und Anspielungen aus dem ehelichen Leben demselben Dichter zuweisen, der in seinen Tageliedern das erotische Motiv so sinnenkräftig zu gestalten wußte. Wolframs Zusätze im *Willehalm* werden uns auch in diesem wie noch in manchem anderen Fall selbständige Züge seiner Parzivaldichtung bezeugen helfen.

§ 44.

Wolframs Willehalm. Die Bataille d'Aliscans.

Der Held der altfranzösischen Wilhelmepen ist ursprünglich Graf Wilhelm von Toulouse aus Karolingischem Geschlecht, der bei Lebzeiten Karls des Großen dessen jungen Sohn Ludwig in der Königsherrschaft über Aquitanien als treuster Vasall mit Rat und Tat unterstützte und sich vor allem in Kämpfen gegen die spanischen Mohammedaner auszeichnete. Im Jahre 793 erlitt er bei einem Einfall des Kalifen Hescham eine Niederlage, bereitete aber dessen Heer

die blutigsten Verluste; 803 kämpfte er siegreich in Ludwigs Heer vor Barcelona; 806 trat er ins Kloster, und zwei Jahre, ehe Ludwig Karls Nachfolger im Reiche wurde, ist Wilhelm gestorben. Von seinen Sarrazenenkriegen blieb seine Niederlage bei dem Einfall der Heiden nicht minder als sein Sieg, und neben beiden der fromme Abschluß seines Heldentums durch das Mönchtum im Gedächtnis der Nachwelt haften. Sein Verhältnis zu Ludwig wurde mit leicht erklärlicher Verschiebung auf dessen Erhebung zum römischen König und die Folgezeit ausgedehnt, spätere und frühere Sarrazenenkämpfe wurden mit den seinen vermischt. So entstand allmählich ein großer Kreis von Chansons de Geste, welcher Episoden aus dem Leben des Helden von Anfang bis zum Ausgang umfaßt.[1]) Den eigentlichen Mittelpunkt dieses Kreises aber bildete die Dichtung von Wilhelms fürchterlicher Niederlage und seinem nicht minder blutigem Siege in den beiden Schlachten bei Aliscans, in denen er um das Christentum, Mark und Stadt Orange und den Besitz seines Weibes mit den Sarrazenen unter König Desramé (Abderrhaman) ringt. Die Chanson de Geste *Aliscans*[2]), welche diesen Stoff behandelt, verwertete für die Erzählung des ersten Kampfes den Inhalt eines älteren Liedes vom Heldentum des jungen Vivien[3]), der, seinem Schwure niemals im Kampfe zu fliehen getreu, nach unvergleichlichen Waffentaten der erdrückenden Übermacht der Heiden zum Opfer fällt. Wilhelm, Viviens Oheim, kämpft verzweifelt, um ihn zu rächen und seinen Leichnam zu bergen, muß aber, nachdem seine übrigen Verwandten in Gefangenschaft geraten, fast alle anderen christlichen Streiter gefallen sind, nach Orange flüchten. Dort nimmt ihn sein Weib, Desramés Tochter, auf, die einst um seinetwillen ihren heidnischen Gemahl, König Tybalt, verlassen, Wilhelm aus dessen Gefangenschaft befreit und in der Taufe ihren Namen Orable mit Guiborg vertauscht hatte. Es gilt nun zunächst die Vorbereitung der Vergeltungsschlacht. Auf den Rat der klugen Frau begibt sich Wilhelm, unkenntlich durch die Rüstung

[1]) W. J. A. Jonckbloet, *Guillaume d'Orange*, T. I, II. La Haye 1854. L. Gautier, *Les épopées françaises*, T. IV² Paris 1882; J. Bedier, Les légendes épiques. I. Le cycle de Guillaume d'Orange. Paris 1908.

[2]) Hrsg. v. Jonckbloet, a. a. O.; von Guessard, *Anciens poëtes de la France*, X. Paris 1870; von Wienbeck, Hartnacke, Rasch, Halle 1903. „Mit Berücksichtigung von Wolframs Willehalm" machte G. Rolin, *Aliscans*, Leipzig 1894, den Versuch, einen älteren Text herzustellen, ohne damit Anklang zu finden (vgl. Suchier, Litbl 1984, 331f.; Förster, LCbl 1895, 376f.; Becker, ZsfromPhil 19, 108f.).

[3]) *La chançon de Guillelme* ed. Suchier. Halle 1911.

eines im Kampf erlegten Heidenkönigs, durch das Heer der Belagerer hindurch nach Laon, wo der römische König Ludwig, sein Lehnsherr und Schwager, Hof hält, um von ihm ein Entsatzheer zu erbitten. Aber der undankbare Feigling, der nur durch Wilhelms Bemühung die Krone erhalten hatte, bereitet dem unbequemen Bedrängten einen ebenso übeln Empfang wie die Königin, Wilhelms Schwester. Einer furchtbaren Szene, in der sich Wilhelm wutentbrannt an der Schwester vergreift und bald auch dem König zu Leibe gegangen wäre, macht die Fürbitte ihrer lieblichen Tochter Aëlis sowie das energische Auftreten der bei Hofe anwesenden Eltern und Brüder Wilhelms ein Ende. Der König muß sich bequemen ein Heer aufzubieten, zieht es jedoch vor, selbst daheim zu bleiben, während der greise Aïmer, der Vater des Helden, und die Brüder ihm mit ihren stattlichen Kriegerscharen persönlich Beistand leisten. Auch ein heidnischer Küchenjunge des Königs, den dieser Schwächling wegen seiner riesigen Körperkraft fürchtet und haßt, darf Wilhelm in den Krieg mit seiner ungefügen Waffe, einer gewaltigen Stange, begleiten. Es ist Rainouard, der es verheimlicht, daß er, als Knabe in die Gewalt von Händlern geraten und an König Ludwig verkauft, ein Sohn König Desramés ist.

Inzwischen hat Guiborg, selbst in Waffen, mit einem kleinen Häuflein Orange tapfer verteidigt, und die Belagerer haben sich, nachdem sie einen Teil der Stadt in Brand gesetzt, in die Nähe der Küste nach Aliscans zurückgezogen. Dort erfolgt nun die Vergeltungsschlacht, in der Wilhelm und seine Helfer Desramé eine vollständige Niederlage bereiten. Die entscheidenden Taten verrichtet Rainouard, und so bildet auch die Aufklärung seiner hohen Geburt, seine Taufe und seine Belohnung durch die Verheiratung mit Aëlis, die ihm schon bei seinem Abschied von Ludwigs Hof ihre Gewogenheit gezeigt und ihm nicht minder gefallen hatte, den Schluß der Dichtung.

Auch für den zweiten Teil ist in Aliscans eine ältere Dichtung benutzt. Durch die burleske Figur ihres Helden Rainouart hat dieser Teil eine wesentlich andere Färbung erhalten als der durch das tragische Vivienmotiv beherrschte erste. Vivien, ein zweiter Roland, wie dieser ein von Glaubenseifer durchglühter, unwiderstehlicher junger Gottesstreiter, der schließlich einer unerschöpflichen Übermacht der Heiden erliegt und sterbend vom Engel getröstet wird, erhält noch rührendere Züge als sein Vorbild durch seine knabenhafte Jugend, durch sein kinderreines Herz, das sich seinem Oheim Wilhelm in der letzten Beichte enthüllt, und sein Tod wirft durch Wilhelms

und Gyburgs Schmerz, die sich seiner wie Eltern angenommen hatten, einen tiefen Schatten über alle folgenden Ereignisse. Demgegenüber steht im zweiten Teil Rainouard als komische Figur. Die blühende Schönheit der ersten Jugend, die ihn wie Vivien ziert, erhält durch ein riesiges Körpermaß und durch den Ruß seiner geliebten Küche, der sie bedeckt, lächerliche Beigaben. Ein ungeschlachter Riese von unglaublicher Gefräßigkeit, wird er von den Rittern zu ihrer Belustigung betrunken gemacht, von Knappen und Köchen mit Tätlichkeiten gehänselt, die er mit riesiger Grobheit vergilt, indem er den einen zerschmettert, den andern ins Küchenfeuer wirft und zu Asche verbrennen läßt. In echt spielmännischer Motivwiederholung läßt der Dichter ihn später regelmäßig beim Aufbruch zum Kampf seine Stange vergessen und mit Mühe und Not wieder herbeischaffen. Im Kampfe tobt er wie ein Berserker gegen sein eigenes Volk und Geschlecht, und auch seine größten Heldentaten werden durch seine ungeschlachte Kampfesart ins Komische gezogen. Dem späteren Geschmack entsprach diese grobe Kost am meisten, so daß Rainouarts Taten in jüngeren Redaktionen entsprechenden Zuwachs erhielten.

§ 45.

Wolframs Verhältnis zur Quelle.[1]

Wolfram hat seine Kenntnis der Bataille d'Aliscans augenscheinlich aus einem von diesen späteren Zutaten freien Text geschöpft, aber er hat daneben auch einige Kenntnis vom Inhalt anderer Wilhelmsgesten gehabt und sie für eine kurze Exposition wie für einzelne eingelegte Bezugnahmen auf frühere Taten des Helden benutzt. Genau ist er freilich nicht über alles unterrichtet, es fehlt auch nicht an Mißverständnissen einzelner Wörter und Namen seiner Quelle, und manches legt er sich auf seine Weise zurecht, so daß er z. B. aus

[1]) Über W.s Verhältnis zur Quelle: Jonckbloet, Gautier, Rolin, a. a. O. Suchier, *Die Quelle Ulrichs v. d. Türlin*. Paderborn 1873. San Marte, *W.s Wilhelm u. sein Verhältnis zu den afrz. Dichtungen gleichen Inhalts*. Quedlinb.-Leipz. 1871. Saltzmann, *W.s Willehalm u. seine Quelle*. Pillauer Progr. 1883. E. Bernhardt, *Zum Willehalm*, ZfdPh 32, 36f. Seeber, *Über W.s Willehalm*, Progr. Brixen 1884. Johanna M. Nassau Noordewier, *Bijdrage tot de beordeeling van den Willehalm* (Diss. Groeningen), Delft 1901. (Dazu Bernhardt, ZfdPh 34, 542f.) Susan A. Bacon, *The source of W.s Willehalm* (Sprache u. Dichtung, hrsg. v. Maync u. Singer, H. 4). Tübingen 1910. Minckwitz, *Encore le Willehalm de W. d'E.* Revue germanique 9 (1913), S. 36f. Singer, *Wolframs Willehalm*. Bern 1918. Palgen, *Willehalm, Rolandslied u. Eneide* PBB 44, 191f.

dem in der Quelle mit Aliscans wechselnden Namen l'Archant einen Fluß Larkant macht und danach seine Erzählung einrichtet. Einige nebensächliche Züge, welche er mit keiner der erhaltenen Aliscanshandschriften, aber mit einer italienischen Nacherzählung der Wilhelmsdichtungen, den Storie Nerbonesi und einer altfranzösischen Prosa teilt, werden auf die besondere Aliscansfassung zurückzuführen sein, die ihm den Stoff vermittelte, im wesentlichen aber muß diese der vorliegenden Überlieferung entsprochen haben. Zu ihr stimmt der allgemeine Verlauf seiner Erzählung im Tatsächlichen, und ihr Wortlaut klingt noch in mancher Einzelheit durch.

Bei alledem hat Wolfram doch aus seiner Quelle etwas Neues, Persönliches geschaffen. Er hat die Chanson de geste mit ihren Szenen voll naiver Stärke und Größe wie mit ihren unsinnigen Übertreibungen, Brutalitäten und Possen einheitlich umstilisiert zum christlich-ritterlichen Epos höfischen Charakters. Er hat ihre zahlreichen Wiederholungen und die einreimige Monotonie ihrer überlangen Laisses zum freien, gleichmäßigen Fluß der höfischen Reimpaare umgeformt. Mit lebendigem persönlichem Anteil hat er sich in den Stoff vertieft und ihn nach seinen eigenen Idealen, Kenntnissen und Liebhabereien ausgestaltet, hier umgruppiert, dort umgeformt, hier gekürzt, dort durch kleine und große Einlagen erweitert.

Schon durch den Gegenstand wurde hier das religiöse Interesse weit mehr als im Parzival in den Vordergrund gerückt. Die Taten eines Karolingischen Gottesstreiters wiesen einen anderen Weg als zu Veldeke und Hartmann; auf diesem Felde war nur der Priester Konrad vorangegangen, und so hat dessen Rolandslied Wolfram so manche Anregung gegeben. Wie Konrad erfleht er im Eingang Gottes Beistand zu seinem Unternehmen und schickt den Hinweis auf Wilhelms, wie jener auf Karls heiliges Lebenswerk der Erzählung voraus. Er denkt sich wie jener die Bekämpfer der Sarrazenen als Kreuzritter. Den großen Schlachten läßt er, wie Konrad, fromme Ansprachen des Fürsten und Beratungsszenen vorausgehen; er läßt einer solchen, wie Konrad, die Erzählung von der Kreuznahme der Ritter selbständig folgen (Wh. 304, 19—30, Rol. 163—70), und er läßt diesen an anderer Stelle durch Wilhelm, wie Konrad durch Turpin, die Bedeutung ihres Kreuzwappens darlegen (Wh. 17, 13—16 Rol. 248—52). Gegenüber Karl, dem höchsten Christenherrscher, erscheint ihm mit Konrad der in Aliscans nicht erwähnte Baligan als der gewaltigste Heidenkönig. Seiner Vorliebe im Parzival für die Erfindung genealogischer Zusammenhänge folgend, macht er den gleich-

falls Konrad entlehnten Bruder Baligans, Canabeus, zum Vater des Desramé, dessen Namen er in Terramer umformt. Er läßt diesen nicht nur Baligans Reiche, sondern auch dessen auf Achen und Rom gerichtete Eroberungspläne erben, die er dann noch aus eigener Phantasie auf eine Verwandtschaft mit Pompejus stützt. Er gibt Terramer ein Wappen, das er aus dem des Baligan weiterbildet und läßt einen Bruder Wilhelms das von Kaiser Karl erbeutete Schwert Baligans führen. Tybalt, den Gemahl Gyburgs, macht er zu einem Neffen von Karls anderm Hauptgegner, König Marsilie, und mancherlei andere Namen flicht er aus dem deutschen Rolandsliede der Erzählung ein. Den Zorn der Christen gegen die Heiden läßt er durch denselben Bericht von ihrer Grausamkeit entflammen wie das Rolandslied. Ihre Götzenbilder läßt er sie, wie Konrad, auf Wagen mit in die Schlacht führen. Nach der letzten Entscheidungsschlacht legt er seinem Helden eine Klage um den vermißten Rennewart in den Mund, die sichtlich unter dem Einfluß von Kaiser Karls Totenklage um Roland steht und Willehalm als Erben von Karls Kummer bezeichnet. Durch solche Beziehungen sollte der Stoff in einen bedeutenden und bekannten Zusammenhang gerückt werden. Es handelt sich bei alledem nicht sowohl um Entlehnungen als um Anregungen, die Wolframs lebhafte Phantasie empfing, um Ausblicke, die er der Phantasie seiner Zuhörer eröffnete.

Dabei sind Wolframs religiöse Anschauungen doch in wesentlichen Dingen von denen des deutschen Rolandsliedes so verschieden, wie von denen der bataille d'Aliscans. Gegenüber der so stark priesterlich gefärbten Religiosität des Pfaffen Konrad beseelt ihn eine innige Laienfrömmigkeit, die sich in das unmittelbar persönliche Verhältnis zu Gott und Christus vertieft, die Wunder des göttlichen Wirkens in der Seele des Menschen, in der Heilsgeschichte, in der Natur bestaunt und mit naivem Stolz in den Geheimnissen hier und da aufgerafften biblisch theologischen und physischen Wissens schwelgt. Nach allen diesen Seiten strahlt Wolframs persönliche Frömmigkeit in dem ehrfürchtig inbrünstigen Eingangsgebet aus, dessen Schönheit noch im 13. Jahrhundert eine Übertragung in lateinische Hexameter hervorrief, und in der einen oder der anderen Weise begegnet sie uns in zahlreichen religiösen Einlagen zu der dem französischen Text folgenden Erzählung. In demselben Grundcharakter wie in denselben Besonderheiten äußerte sie sich schon in den Christian nicht entsprechenden Teilen des Parzival, vor allem im 9. Buche.

Ganz anders aber als bei Konrad und in der Aliscansdichtung ist auch Wolframs Stellung zum Heidentum. Jenen ist das Heidentum schlechthin Teufelsdienst, seine Anhänger werden Teufel und Teufelskinder genannt, sie sind rettungslos der Hölle verfallen, sie müssen bekehrt oder ausgerottet werden und werden im Aliscans mit wüsten Schimpfreden belegt. Wolfram beseitigt alle niedrigen Schmähungen. Er betrachtet es nur als eine wunderliche Betörung, wenn ein Mann wie Terramer Götzen verehrt, wie es ihm im Parzival unbegreiflich dünkte, daß Gott es zuläßt, daß der Teufel mit so weisen Leuten wie Flegetanis in der Götzenanbetung seine Possen treibt. Durch ritterlichen Kampf für Christus bahnen die Getauften sich selbst freilich den Weg zum Himmel, den Heiden den zur Hölle; aber daß alle Heiden unterschiedslos der Verdammnis anheimfallen sollten, mag er nicht glauben. Einen tapferen, ohne Taufe gestorbenen Heiden empfahl er schon im Parzival Gottes Barmherzigkeit (P. 43, 6f.), im Willehalm aber begründet er die Möglichkeit der Seligkeit auch für die Heiden mit biblischen Beispielen und mit der Tatsache, daß wir selbst alle vor unserer Taufe Heiden gewesen seien. In dieser ganzen Dichtung beschäftigt ihn das Verhältnis der beiden gegeneinander ringenden Religionen so lebhaft und zugleich in so humanem Sinne, daß er Gyburg, der von der einen zur anderen Übergetretenen, an verschiedenen Stellen in besonderen Einlagen die Rolle der überzeugten Verteidigerin des Christentums gegen das Heidentum, zugleich aber auch die der sanftmütigen Vermittlerin zwischen den kämpfenden Parteien überträgt. Sie ist es, der er jene Ausführungen gegen die Verdammnis aller Heiden in den Mund legt, und er läßt sie sie mit der Mahnung an die Christen verbinden, als Sieger auch im Heiden das Geschöpf Gottes zu schonen und zu gedenken, wie Christus seinen Feinden verziehen habe. Demgemäß wird auch in der folgenden Schlacht ein Teil der Heiden bei Wolfram nicht getötet, sondern nur zu Gefangenen gemacht, wovon Aliscans nichts weiß, und der Dichter bemerkt, es sei eine große Sünde, die Heiden (nämlich die gefangenen) wie das Vieh niederzuschlagen. Läßt Wolfram im Parzival den Kalifen nicht nur ein christliches Begräbnis des Gahmuret dulden, sondern auch seine Kosten übernehmen, so läßt er im Willehalm nicht allein, was vielleicht schon in der Quelle stand, Rennewarts Verwandte nach ihrer Art bestatten, die übrigen Heiden aber verbrennen, er läßt vielmehr alle gefallenen heidnischen Könige nach freier Wahl eines überlebenden auf Wilhelms Anordnung und mit seiner Unterstützung in ihre Heimat zum Begräbnis nach heid-

nischem Brauch überführen, und er läßt den Helden schon während der Schlacht ein feindliches Zelt, in dem er königliche Sarrazenenleichen unter dem Schutze eines greisen Priesters in kostbarer Zurüstung aufgebahrt findet, mit zartester Ehrfurcht betreten und durch Aufpflanzen der eigenen Fahne beschirmen. So ist Wolfram auch in der Beurteilung der menschlichen Eigenschaften der Heiden viel unparteiischer als Konrad und Aliscans. Wie er im Parzival dem christlichen Helden dessen Stiefbruder als heidnischen Musterritter ebenbürtig zur Seite stellt, so fehlt es auch im Willehalm nicht an Heiden, denen er die höchsten fürstlichen und ritterlichen Tugenden zuspricht, die *an milte und manheit, an triuwe und stæte* ihresgleichen suchen, die als Fürsten ihrem Volke sind wie ein Vater (374, 27f.; 422; 461, 30ff.), die in ritterlichem Minnedienst sich so hervortun, daß auch christliche Frauen den Tod dieser liebenswürdigen Verehrer ihres Geschlechtes beklagen müßten (81, 18f.; 88).

So überbrückt Wolfram durch die gemeinsamen höfisch ritterlichen Ideale den Gegensatz der Religionen. Besonders hebt er den Frauendienst immer wieder als Triebfeder des Heldentums auf beiden Seiten hervor, ja er gibt ihm keine geringere Bedeutung als dem religiösen Motiv. Er läßt Wilhelm selbst in seinen feierlichen Ansprachen vor den Schlachten die Ritter nachdrücklich nicht nur kraft der Gottesminne, sondern auch kraft der Frauenminne zum Kampfe mahnen und ihnen *den himel* und *werder wîbe gruoz* als die beiden Arten des Lohnes für ihr Heldentum in Aussicht stellen. Gerade für Wilhelm selbst vereinigen sich diese beiden Ziele untrennbar im Kampf um Gyburg, denn mit dem Besitz des geliebten Weibes verteidigt er zugleich das Christentum. Diese Verbindung war schon durch die Quelle gegeben, aber er hat ihre beiden Elemente viel stärker herausgearbeitet. Die Liebe zu Gyburg geleitet Wilhelm im Kampf um die Religion wie Parzival die Liebe zu Kondwiramur im Streben nach dem Gral. Gyburg selbst verficht erst bei Wolfram das Christentum auch mit geistigen Waffen, daß aber beides, Christentum und Minne, sie zu Wilhelm hinübergezogen hat, hebt sie selbst immer hervor, ja sie bekennt echt weiblich, daß sie ihm gefolgt sein würde, auch wenn die heidnischen Götter mächtiger wären als die Trinität. Die Liebe der beiden Gatten erhält in den eingelegten Minneszenen, die den kampf- und reisemüden Helden Not und Sorgen in den Armen des geliebten Weibes vergessen lassen, einen stark erotischen Einschlag. Hier wie in den Brautnachtszenen des Parzival glüht die Phantasie des Tagelieddichters, dem doch

auch für das liebende Genießen die Ehe schließlich als höchste Form der Minne erschien. Gyburg aber, die heldenmütige, kluge, energische Genossin des Helden, erscheint durch ihre Zärtlichkeit wie durch ihre gütige Vermittelung zwischen den Parteien bei Wolfram milder und weiblicher als in der streng heroischen, im Erotischen weit zurückhaltenderen Zeichnung der Chanson.

Solche Wendung von der härteren Art des alten Volksepos zur weicheren höfischen Darstellungsweise, bei der die Minne einen wesentlichen Anteil hat, zeigt sich auch in der Umformung des französischen Rainouard zu Wolframs Rennewart. In der Chanson verliebt sich die Königstochter in den stattlichen Jüngling, als sie ihn kurz vor seinem Abschied entblößt im Wasser sieht, und sie entläßt ihn dann mit einem Kuß und der Bitte ihr zu verzeihen, wenn sie ihn schlecht behandelt habe. Wolfram gibt statt dessen schon den verkauften Knaben der kleinen Prinzessin zum Gespielen bei und läßt eine zarte Liebe zwischen ihnen aufkeimen, die durch Rennewarts grausame Verstoßung in die Küche gestört, aber durch Alicens Abschiedskuß und die Bitte, ihrem Vater zu vergeben, besiegelt wird. Den so beglückten Jüngling zieht die Minne zu hohem Streben und zum *prîs* empor, und Beide begleitet sie sehnsuchtsvoll bis zum Tode. So sehr auch Wolframs Humor das Komische im Benehmen des jungen Riesen zur Geltung bringt, er nimmt ihm doch das Narrenhafte, beschränkt und mäßigt die Possenszenen und sieht in ihm, wie wir durch seine ausdrückliche Vergleichung mit dem jungen Parzival erfahren, nach dessen Beispiel den tumben Knaben, dessen Heldennatur aus der niedrigen Hülle hervorbricht, in dessen Wesen sich *süez einvaltekeit* und *manlîchiu tugent* paaren. Während ihm der Franzose auch nach dem Eintritt in den Kriegsdienst noch seine Vorliebe für die Küche läßt und den Gegensatz zwischen seiner hohen Geburt und seinen Küchenleiden und -freuden nur als komischen Kontrast bewertet, gibt Wolfram seinem Rennewart ein tiefes und schmerzliches Empfinden für das Erniedrigende seiner alten Stellung, in die man ihn hineingestoßen hat, weil er sich nicht zum Christentum bekehren lassen wollte, und in die man ihn, wenn seine edle Natur ihn zur Teilnahme an höfischem Leben und Treiben drängte, gewaltsam zurücktrieb. Er ist dem deutschen Dichter der Edelstein, der in den Kot gefallen ist und davon gereinigt wird, die Rose, deren schöne Blüte sich aus dem rauhen Balg hervordrängt. Sein grimmiges Kämpfen gegen das eigene Volk begründet Wolfram neben seiner überlieferten Liebe zu Wilhelm u. Gyburg durch einen

Zorn gegen Vater und Brüder, in den sich schon der entführte Knabe verbissen hatte, weil sie ihn nicht aus seiner unwürdigen Versklavung an Ludwigs Hof losgekauft haben. Wolfram brauchte ein solches Motiv, denn er läßt den trotzigen Knaben die Taufe ablehnen, weil sie ihm nicht *geslaht*, nach seiner Herkunft nicht angemessen sei, während sie ihm in der französischen Dichtung vielmehr von Ludwig aus Haß verweigert wird, so daß er sie sich hier nachher durch den Kampf gegen seine heidnischen Angehörigen verdient. Und dieser Kampf vollzieht sich in der Chanson in viel roherer Weise als bei Wolfram. Rainouard bekämpft seinen Vater, nachdem er ihm unter niedrigster Beschimpfung seiner Religion gedroht hat, ihm den Kopf abzuschlagen, wenn er seinen Glauben nicht abschwört: eine Szene, die bei Wolfram ganz fehlt; er tötet seinen Bruder im Kampf mit Bewustsein, bei Wolfram ohne ihn zu kennen.

Das Bedürfnis, verletzende Szenen und Züge zu beseitigen oder zu mildern, hat den Deutschen auch zu manchen Änderungen in dem wilden Auftritt am Hofe zu Laon veranlaßt. Wilhelms rohe Tätlichkeit gegen seine königliche Schwester und seine entehrenden Schmähungen mußte er freilich beibehalten, aber er beseitigt doch die schlimmsten Ausdrücke oder umschreibt sie verhüllend, läßt sie ihn nicht direkt der Schwester ins Gesicht schleudern und unterläßt nicht einen klagenden Hinweis auf die grobe Verletzung des höfischen Anstandes durch seinen Helden. Die jämmerliche Rolle, die Ludwig dabei spielt, schien ihm doch mit der Würde der römischen Krone nicht vereinbar. Denn von dieser hatte Wolfram als guter Deutscher eine hohe Vorstellung. Mit sichtlichem Stolz hebt er an anderer Stelle ihre unvergleichliche Überlegenheit über alle anderen Kronen der Christenheit hervor (434, 6f.), und er läßt König Ludwig bekennen, daß seine beste Kraft auf Deutschland beruhe (210, 28f.). So unterdrückt Wolfram Ludwigs böswilligen Anteil an Wilhelms schnödem Empfang und mancherlei Äußerungen seiner Angst und Schwäche, während er ihn seine gekränkte Königswürde viel ernster empfinden und zäher verteidigen läßt als die Quelle. Zu Ludwigs Entlastung gehört auch die Umwandelung von Rennewarts Verhältnis zur Taufe. Das Verbrechen, einem Bekehrungswilligen aus feigem Haß den Weg zur Seligkeit zu versperren, sollte den König nicht beflecken. Doch mag dem Deutschen solches Motiv auch ganz unverständlich geblieben sein.

Durch ein derartiges Mildern und Ausgleichen geht mit den grellen Farben des Originals auch manch wirksamer Kontrast und manche

höchst eindrucksvolle, lebensprühende Szene für die deutsche Darstellung verloren. Wie lebendig sieht man in Aliscans den einsamen, kampf- und reisemüden Helden in schlechtem Gewand, undankbar von allen gemieden, Tränen der Wut im Auge unterm Ölbaum vor dem Palast sitzen, während oben aus dem Fenster der König ihn mit spitzen Worten über sein unhöfisches Aussehen in eine Herberge verweist und ihm den Palast verschließt! Und dann der gewaltige Auftritt, wie die mächtige Reckengestalt in zerrissenen, schmutzigen Kleidern und wirrem Haar, aber mit stolz gehobenem Antlitz und zornbebenden Nüstern in den glänzenden Festsaal vor das Königspaar tritt, das gezückte Schwert unterm Mantel; wie er der undankbaren Schwester den Gegensatz zwischen ihrem üppigen Genußleben und seinem und der Seinigen Strapazen und Nöten im Kampf gegen die Ungläubigen vorhält. Hier vermissen wir bei Wolfram die wirkungsvollsten Züge. Er hat sich die Inszenierung von vornherein durch die nachdenkliche Erwägung verdorben, daß Wilhelm ja in der glänzenden Rüstung des erlegten Perserkönigs nach Laon gekommen sein müsse, und er macht daher „Christian", d. h. doch wohl Christian von Troyes, den er auch hier für den Dichter seiner Quelle hält, einen recht schulmeisterlichen Vorwurf wegen des alten Rockes, in dem er den Helden dort auftreten lasse.

Andererseits hat auch Wolfram die Erzählung um sehr anschauliche Szenen bereichert; aber ihm liegt mehr das Freundliche und Intime als das Furchtbare und Leidenschaftliche. Eine seiner Lieblingsgestalten ist unter den Nebenrollen Wilhelms alter Vater Aimeri-Heimrich. Prächtig bringt er den liebevollen Stolz des Sohnes auf den weißhaarigen Helden mit den blitzenden Augen zum Ausdruck, wenn er Wilhelm den Rennewart unter seinen Gästen auf den ihm sehr lieben weißen Falken aufmerksam machen läßt, der so lebhaft nach einem Wilde ausschaut und wohl noch einen Kranich niederstoßen könnte. Und nicht minder lebendig empfinden wir das wechselseitige Wohlgefallen des Alten und seiner Schwiegertochter mit, wenn wir sehen, wie er sich nach der ersten Begrüßung zu ihr setzt, sie ihre Hand in die seine legt und ihm all ihr Herzeleid ausschüttet; wenn er die Anordnung der Bewirtung übernimmt, die beiden als Tischgenossen das Mahl über der Unterhaltung vergessen, und wenn nachher Gyburg ihm sorgfältig die müden Glieder streicht, als sie *ir liebesten vater* zur Ruhe bringt. Die äußere Aufmachung höfischer Szenen beschäftigt Wolfram auch im Willehalm lebhaft. Er schaltet dergleichen ein oder führt es doch ganz frei im einzelnen aus. Wie

im Parzival liebt er die Szenen durch hübsche Jungfrauen zu beleben. Wie dort spielt der höfische Aufzug, die Etikette der Begrüßung, die Tischordnung, Speise und Trank eine wichtige Rolle. Aber auch Beherbergungs- und Bewirtungszenen in kleinem Kreise und in beschränkteren Verhältnissen liebt Wolfram mit hübscher Kleinmalerei anheimelnd auszuführen, wie Parzivals Aufnahme bei Trevrezent, Gawans beim Fährmann (P. 549f.) so Wilhelms beim Kaufmann Wimar (W. 132f.).

Zum höfischen Prunk gehört bei Wolfram das Exotische, für das er im weitesten Umfange eine ausgesprochene Neigung hat. In fremden Namen von Weinen, Gerichten und vor allem von Kleidern, Stoffen, Edelsteinen und allem Zubehör der ritterlichen Ausrüstung ergeht er sich mit sichtlichem Behagen. Hier fabuliert er auch von Wunderdingen wie im Parzival, wenn er von den diamantharten undurchdringlichen Häuten der Schlangen Neitun und Muntunzel redet, aus denen Panzer und Helm des Heidenkönigs Purrel gemacht sind, ähnlich dem hieb- und stichfesten Diamanthelm Gahmurets, und das Wundertier Ecidemon kehrt aus dem Parzival sogar unter ausdrücklicher Beziehung auf Feirefiz in König Poydjus Wappen wieder (W. 379). Dergleichen leitet schon zu seinen im Willehalm wie im Parzival gern angebrachten Erinnerungen aus dem Physiologus und in seine abenteuerlichen Vorstellungen von geheimkräftigen Schutz- und Heilmitteln über, wie er sie in den Ausführungen über alle die Apothekerkünste ausbreitete, mit denen man Anfortas Schmerzen und seine Wunde zu lindern und zu heilen suchte und die er im Willehalm in seiner selbständigen Erzählung von der Überführung der gefallenen Heidenkönige als Mittel zur Einbalsamierung ihrer Wunden wiederholt (W. 451, 20f.; P. 789, 26f.). Teilweise im Zusammenhang mit der Schilderung derartiger aus weiter Ferne stammender Dinge, teilweise auch in der eigentlichen Erzählung bringt er eine Menge exotischer oder exotisch klingender Orts- und Personennamen an, die er in manchen Fällen Konrads Rolandslied, zu einem beträchtlichen Teil seinem eigenen Parzival entnommen, mehrfach auch ohne nachweisbare Quelle eingeführt hat. Mag von der letztgenannten Gruppe auch einiges auf die von ihm benutzte Fassung der Aliscansdichtung zurückgehen, deren Namen auch in den überlieferten Handschriften vielfach auseinandergehen, mag anderes von ihm falsch verstanden und ungenau wiedergegeben sein, die Entlehnungen aus Roland und Parzival zeigen deutlich, wie willkürlich er mit seinen Benennungen verfuhr. An der Auf-

zählung recht seltsamer Namen hat er solche Freude, daß er einmal nach solcher Liste triumphierend sagt, mancher seiner Nachbarn würde sie nicht behalten, und wenn er sie ihm zweimal aufsagen wollte.

Wenn er Namen aus dem Parzival nicht nur da übernimmt, wo die Quelle keine Namen enthält, wenn er in anderen Fällen die, welche sie überliefert, durch jene oder sonst durch andere ersetzt, so gewinnt man den Eindruck, daß er die betreffenden Abschnitte der französischen Erzählung nicht mit allen Einzelheiten im Gedächtnis hatte, als er sie nachdichtete. Der gleiche Umstand wird auch bei den besonders großen und zahlreichen Abweichungen von Aliscans in der Erzählung der Kämpfe im 8. und 9. Buch seiner Dichtung mit im Spiele sein. Doch kommen auch augenscheinlich planmäßige Verschiebungen im ganzen wie im einzelnen, absichtliche Kürzungen und Einlagen in Betracht, und wenn man die starken Schwankungen der Überlieferung von Aliscans gerade in diesen letzten Kämpfen in Erwägung zieht, so mag man daneben auch hier einige auf den besonderen Text schieben, den er benutzte.

Ein schwieriges Problem bietet der Schluß des Gedichtes. Wolfram hat die Schlacht bei Alischanz, nicht aber die Geschichte Rennewarts zu Ende geführt. Einige wenige Verse der Chanson von der Beute und dem Abendessen der Franzosen nach der Schlacht gestaltet er zu einer köstlichen, gewiß dem Leben abgelauschten Schilderung von einem Trinkgelage der Sieger aus, in dessen Verlauf ihre Weisheit nicht mehr mit der des Salomon wetteifern kann und jeder sich in die Überzeugung hineinredet, daß er der eigentliche Held des Tages sei. Nach der französischen Dichtung bringt der Anbruch des nächsten Morgens für Rainouard ein Abenteuer mit plündernden Sarrazenen, nach dessen siegreicher Erledigung er auf dem Marsch hinter dem nach Orange heimkehrenden Heer zurückbleibt. Erst nach Beginn des Abendessens bemerkt Wilhelm sein Fehlen und läßt ihn zu Hofe laden, aber Rainouart ist wütend, daß Wilhelm ihn vergessen hat, droht zu den Heiden überzugehen und Orange zu zerstören, weist auch Wilhelms persönliche Bitte ab und läßt sich nur durch Gyburg schließlich versöhnen. Es folgt dann die Erkennung zwischen den beiden Geschwistern und weiterhin die Taufe und Vermählung mit Aëlis. Von alledem erzählt Wolfram nichts. Bei ihm folgt statt dessen die Bestattung der Christen und der Aufbruch des christlichen Heeres, bei dem Wilhelm Rennewart vermißt. In einer verzweifelten Klage von nicht weniger als 122 Versen, die sich mit der rühmenden Hervorhebung aller Verdienste und Vortrefflichkeiten des jungen Helden

wie ein Nachruf auf einen Verstorbenen anhört und schon oben in Beziehung zu Karls Klage um den gefallenen Roland (Rol. 7510f.) gesetzt wurde, jammert er über sein Unglück so sehr, daß ihn sein Bruder mahnen muß, was er seiner Würde schuldig sei. Er rät ihm Rennewart überall zu suchen, vielleicht sei er auf der Verfolgung von den Heiden abgefangen. Um ihn austauschen zu können, veranlaßt er Wilhelm, alle heidnischen Gefangenen aus seinem ganzen Heer zusammenzubringen. Dem gefangenen König Matribleiz, Terramers Sohn, gibt Willehalm die Freiheit, während er die anderen in Fesseln legt, und jenem überträgt er die schon erwähnte Heimführung der gefallenen Heidenkönige mit einer Botschaft an Terramer, die dem Anerbieten einer Aussöhnung gleichkommt, „und so verließ Matribleiz das Land der Provenzalen". So schließt das deutsche Gedicht.

Weder von Rennewart noch von den zum Austausch bestimmten Gefangenen ist wieder die Rede. Dem Bewußtsein, die Geschichte seines Hauptheiden zum Ziel geführt zu haben, gibt Wolfram hinter der Schilderung des Siegesgelages deutlichen Ausdruck: die heidnischen Götter hatten sich machtlos erwiesen, Gyburg und sein Land hatte sich der Markgraf erstritten, er blieb bis an sein Lebensende unbesiegt. Von diesem Gesichtspunkt aus bildet dann im folgenden die versöhnliche Botschaft Wilhelms an Terramer, daß er bis auf sein Festhalten am Christentum und an seinem Weibe zu jedem Entgegenkommen um den Preis seiner Huld bereit sei, einen befriedigenden Abschluß des Ganzen. Und zwar scheint gerade ein solcher Abschluß wieder ganz aus Wolframs versöhnlicher Stellung zum Heidentum zu erwachsen, während er dem Geiste der Chanson durchaus widerspricht, so daß er als persönliches Eigentum des Deutschen anzusprechen ist. Darf man schon aus diesem Grunde nicht ohne weiteres voraussetzen, daß Wolfram die Geschichte Rennewarts eigentlich noch in derselben Weise wie Aliscans habe zu Ende führen wollen, so verdient auch Beachtung, daß Wolfram vorher niemals wie die Chanson Hinweise auf die dereinstige Vermählung Rennewarts und Alizens gegeben hat, ja daß die einzige Andeutung ihrer Zukunft, die er mit den Worten gibt „sie hielten an ihrer Liebe bis zum Tode fest und litten im Verlangen nacheinander Not" (284, 15) sogar auf einen traurigen Ausgang gedeutet werden könnte. Unvereinbar aber mit einer Fortsetzung durch die spielmännisch burlesken Rainouartszenen ist bei Wolfram jener lange schmerzvolle Nachruf des Markgrafen auf den Verlorenen. Die Bedeutung

von Rennewarts Liebe für die Haupthandlung ist mit seiner Betätigung als Held, zu der er erst durch sie geweiht wurde, erledigt. Das alles würde für die Ansicht sprechen, daß Wolfram mit dem vorliegenden Schluß sein Werk tatsächlich vollendet habe. Aber das Schicksal eines Helden offen zu lassen, ist mit der mittelalterlichen Erzählungstechnik nicht so wie mit der modernen vereinbar, und mit der Vorbereitung der Suche nach Rennewart und seines Austausches hat Wolfram eine Handlung eingefädelt, die er gewiß nicht von vornherein unausgeführt lassen wollte. Auch ist kaum anzunehmen, daß er nicht ursprünglich daran gedacht haben sollte, die Vereinigung Wilhelms mit der schwer erkämpften Gyburg nach dem Siege vorzuführen. — So hat er doch sein Werk abgebrochen. Daß ihn der Tod an der Vollendung gehindert habe, braucht man nicht anzunehmen. Er mag das Interesse an der Ausführung der letzten Nebenszenen verloren haben, nachdem die Haupthandlung abgeschlossen war und er schon am Schluß des vorletzten Buches den Gedanken geäußert hatte, die Fortsetzung einem anderen zu überlassen. Zwei Handschriften überliefern den Versuch einer solchen in übertriebener Nachahmung Wolframschen Stils, der schon nach wenigen Versen aufgegeben wurde und Ulrich von Türheim noch unbekannt war, als er sich mit seinem „Rennewart" an dieselbe Aufgabe machte.[1]) Wie stark Wolfram schon in den letzten Kampfszenen auf dem Aliscansfelde von der französischen Quelle abgewichen war, zeigt sich, wenn Ulrich, trotzdem er an Wolframs Schlußvers anknüpft, doch jene Kampfschilderungen rückgreifend im Anschluß an die Chanson nachholt.

Ulrichs breite Ergänzung hat dann die Geschichte Rennewarts und Wilhelms bis zu ihrem Mönchtum und ihrem Tode nach verschiedenen französischen Gedichten des Wilhelmkreises erzählt und das Leben von Rennewarts und Alizens Sohn Maillefer eingeflochten, auf den schon in Aliscans hingewiesen wird. Dagegen hat Ulrich von Türlin später eine Vorgeschichte nur aus Wolframs Angaben über Wilhelm und Arabele herausgesponnen.[2]) Wie in den französischen Handschriften mit Aliscans auch andere Wilhelmsgesten vereinigt zu werden pflegten, so schrieb man auch Wolframs Willehalm mit der Einleitung und der Fortsetzung der beiden Ulriche

[1]) Noch nicht herausgegeben. Inhaltsangabe v. Kohl, ZfdPh 13. Busse, *Ulrich v. Türheim*, Pal. 121. Berlin 1913.

[2]) *U. v. d. T. Willehalm*, hrsg. v. Singer (Bibliothek der mhd. Lit. i. Böhmen Bd. 4), Prag 1892.

als ein Werk von drei Büchern zusammen, und das Ganze wurde im 15. Jahrhundert in deutsche Prosa aufgelöst.[1]) Aber auch Wolframs Originaldichtung wurde nach Ausweis der handschriftlichen Überlieferung noch lange und viel gelesen, und als Vorbild eines streitbaren Heiligen und der Kämpfe ritterlicher Heere gegen heidnische Scharen haben Wolframs Nachahmer in stoffverwandten Darstellungen vor allem seinen Willehalm auf sich wirken lassen.

§ 46.

Wolframs Titurel.

Und auch Wolfram selbst hat in seiner letzten Dichtung, dem sogenannten *Titurel*[2]), hier und da aus seinem Willehalm geschöpft. Sein erstes und größtes Epos hatte auch nach der Vollendung seinen Geist dauernd beschäftigt. Die vielfachen Erinnerungen und Anlehnungen seines Willehalm an den Parzival beweisen es. Jetzt unternahm er es, ein einzelnes Motiv seines großen Gralwerkes zu einer besonderen, selbständigen Dichtung auszugestalten, und in diese nahm er nun aus dem Willehalm einzelne Personennamen und Benennungen auf, die keinen Zweifel lassen, daß das, was uns von dieser letzten Graldichtung Wolframs vorliegt, nach dem Willehalm oder höchstens etwa in einer Pause zwischen dem 8. und 9. Buch entstanden ist. Schon im Parzival bewies der Dichter ein besonderes Interesse für das Schicksal der wie der Held zu den Urenkelkindern des Gralkönigs Titurel gehörigen *Sigune* und ihres Geliebten *Schianatulander*[3]), der, um ihren Wunsch nach dem kostbaren Leitriemen eines Jagdhundes zu befriedigen, sich auf einen gefährlichen Kampf eingelassen und dabei den Tod gefunden hat. An drei bedeutenden Abschnitten seines Lebens begegnet Parzival der von Schmerz und Reue verzehrten Jungfrau, die den geliebten Leichnam im Arme hält: bei seiner Ausfahrt an Artus Hof, bei der er seinen eigenen Namen zuerst von ihr erfährt, nach der verfehlten Gralfrage, wo sie zuerst ihm mitteilt und vorwirft, was er versäumt und verscherzt

---

[1]) *Deutsche Volksbücher aus einer Zürcher Hs. des 15. Jahrhs., hrsg.* v. Bachmann u. Singer, Lit. Ver. 185 (1889).

[2]) Titurel: Ausgaben, s. S. 257f. Überlieferung und Kritik: Bartsch, Germ. 13, 1f.; Golther, ZfdA 37, 281f.; Leitzmann, PBB 26, 97f.; Herforth, ZfdA 18, 281f.; Stosch, ZfdA 25, 189f.; 26, 145f.; Er. Franz, *Beiträge z. Titurelforschung.* Diss. Gött. 1904. Abfassungszeit: Pfeiffer, Germ. 4, 298f.; Stosch, ZfdA 32, 471f.; Helm, ZfdPh. 35, 196f.

[3]) So die Namensform im Parzival; im Titurel: Schionatulander.

hat, beides Stellen, welche die Haupthandschrift wie Anfänge neuer Bücher auszeichnet — und im Anfang des 9. Buches, wo Sigune vor der innern Umkehr des gottentfremdeten Gralsuchers zuerst die Stimme der Verzeihung hören läßt. Schließlich führt ihn noch, als er sein hohes Ziel erreicht hat, sein Weg zu der Toten, die er dann mit dem Geliebten zusammen in einem Sarge vereint. Wenn demgegenüber Christian nur von einem einzigen Zusammentreffen Percevals mit seiner ungenannten Base erzählt, welches der zweiten Begegnung bei Wolfram entspricht, so zeigt sich schon, eine wieviel größere Bedeutung dieser der episodischen Gestalt beilegte, und der Herzensanteil, den er zugleich an ihrem persönlichen Geschick nahm, ließ ihn die vier Begegnungsszenen zu ebensoviel Entwicklungsstufen auf dem Leidensweg der liebenden Büßerin vom Tode des Geliebten bis zum eigenen Hingang ergreifend gestalten.

Nun reizte ihn die Aufgabe, dem traurigen Ausgang dieser vorbildlich treuen Liebe ihr erstes Keimen, Wachsen und Blühen in einer besonderen Dichtung voranzustellen. Von Sigunens Geburt, die ihrer Mutter, Herzeloydens Schwester Schoysiane, das Leben kostete, hatte auch schon der Parzival berichtet. Im Titurel stellt Wolfram jetzt weitere Verbindungen von Sigunens Kindheitsgeschichte mit seiner ersten Dichtung her, indem er erzählt, wie die kleine Waise zunächst Kondwiramurs Milchschwester wird, dann in Herzeloydens Pflege übergeht. Schionatulander aber wird zum Enkel von Parzivals weisem Lehrer Gurnemanz gemacht. Nach dem Tode seiner Eltern nimmt sich zunächst Anflise von Frankreich seiner an, die ihn dann ihrem geliebten Gahmuret zur Erziehung übersendet. So wachsen nun an Gahmurets und Herzeloydens Hof die beiden Kinder zusammen auf, und der Dichter läßt schon im Vorfrühling ihres Lebens die Minne unter ihnen erblühen. Die Neigung zu diesem Motiv verriet schon im Willehalm Wolframs Behandlung des Verhältnisses zwischen dem Knaben Rennewart und der kleinen Alyze (s. o. S. 296); vielleicht erwuchs ihm daraus der Gedanke, das Motiv in Sigunens und Schianatulanders Liebesgeschichte voll auszuschöpfen, so daß dann dieser Plan allmählich mit dem fortschreitenden Willehalm in Wettbewerb trat. Epische Bewegung bringt Wolfram in diese Kinderliebe hinein, indem er sie mit Gahmurets letzter Ritterfahrt in Verbindung setzt. Schionatulander begleitet ihn als Knappe auf der Fahrt zum Baruc, da das kleine Fräulein erst ritterliche Taten von ihm sehen will, ehe sie ihm ihre Minne gewährt. So gliedert sich die Jugendminne in drei

Szenen: ein Gespräch, in dem der werbende Knabe das naive Mädchen über das Wesen der Minne belehrt und auch ihr das Geständnis der Liebe entlockt; nach der Trennung Schionatulanders verzehrende Sehnsucht in der Fremde und sein Bekenntnis an den besorgten Gahmuret; daheim Sigunens nicht minder schmerzlich zehrendes Verlangen und ihr Geständnis an die besorgte Herzeloyde. Diese lyrisch dramatischen Szenen, in deren einer Sigune der mütterlichen Freundin ein ergreifendes „Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer" mit bildhafter Anschaulichkeit vor die Seele führt, leitet der Dichter durch ein machtvoll ausklingendes persönliches Bekenntnis zur Allgewalt der Minne ein.

So ist Wolframs Kunst hier viel mehr auf Motive des Minnegesanges als auf die epische Erzählung eingestellt, und das wird ihn zur Wahl einer strophischen Form[1]) gedrängt haben, die das starke lyrische Pathos dieser Szenen voll und feierlich austönen ließ: vier durchweg klingend ausgehende, paarweise gereimte Verse, deren erster in der ersten Hälfte drei Hebungen mit klingendem oder vier mit stumpfem, in der zweiten immer drei mit klingendem Ausgang enthält, während an zweiter und vierter Stelle eine in der ersten Hälfte ebenso gebaute, in der zweiten aber fünf Hebungen umfassende Langzeile steht; der dritte Vers hat im ganzen fünf Hebungen und bleibt ohne Zäsur. Eine starke Neigung zur Unterdrückung einzelner Senkungen in den Langzeilen erhöht den wuchtigen Ernst dieses Rhythmus, scheidet ihn aber von der rein lyrischen Technik seiner Zeit und deutet auf die Bestimmung zum Sprechvortrag. Insofern stellt sich Wolfram mit der Wahl seiner strophischen Form neben die Epen aus der nationalen Heldensage, mit denen er sich auch inhaltlich vertraut zeigt. Die zweite Hälfte der Gudrunstrophe hat dieselbe Form wie die erste Hälfte der Strophe des Titurel. Auch die von hohem heroischen Pathos erfüllte Eingangsrede des Königs Titurel, mit der der greise Held den Gral seinem Sohne, Schoysianens Vater überträgt und die dem ganzen Gedicht den irreführenden Namen gegeben hat, findet in dieser Strophe ihre angemessene Form, und im Mittelpunkt der folgenden, auf Sigune und Schionatulander ausmündenden Darstellung steht Schoysianens Tod, dessen Tragik lyrisch voll ausgeschöpft wird.

Von der weiteren Geschichte des jungen Liebespaares liegt nur noch ein Bruchstück vor, das mitten in der Erzählung von seinem

[1]) L. Pohnert, *Kritik u. Metrik von W.s Tit.* Prager Deutsche Studien XII

Beisammensein im Walde einsetzt, um dann zu berichten, wie Schionatulander den Jagdhund einfängt, der sich mit seinem zwölfklafterlangen, edelsteinbesetzten Leitriemen von seinem Herrn losgerissen hat. Sigune vertieft sich in die Inschrift, die das Leitseil birgt, als sich der Hund plötzlich losreißt. Schionatulander setzt ihm vergeblich nach und sucht sie von ihrem Verlangen nach dem weiteren Inhalt der Schrift abzubringen, aber sie macht eigensinnig die Gewährung ihrer Minne von der Wiedergewinnung des Seils abhängig. Mit Schionatulanders Entschluß, das Abenteuer zu bestehen, schließt das Stück. In den wiederholt eingestreuten Klagen des Dichters über das verhängnisvolle Unternehmen und dessen tragischen Ausgang klingen auch in diese epische Erzählung lyrische Töne hinein; aber diese Hinweise auf kommendes Unheil berühren sich auch nahe mit dem Stil der strophischen Nationalepik, namentlich wo sie, wie auch bei Wolfram häufig, den Schluß der Strophe bilden. Es ist fraglich, ob der Dichter auch sonst in den eigentlich epischen Teilen das rechte Verhältnis zwischen Form und Inhalt gefunden haben würde und ob nicht doch die ungewohnte Form, deren Schwierigkeiten er auch in den vorliegenden Bruchstücken nicht restlos bewältigt hat, mit die Veranlassung war, den Gegenstand fallen zu lassen. Das launische Verlangen seiner Geliebten, für das Schionatulander sein Leben preisgibt, steht in grellem Gegensatz zu den hohen Kampfzielen Parzivals und Willehalms; aber gerade solch nichtiger Anlaß begründete nachher am besten Sigunens unablässig bohrende Reue und ihren bis zum Tode getreuen Schmerz um den Geopferten, eine Treue über das Grab hinaus, die Wolfram schon im Parzival mit scharfen Worten dem Wankelmut von Hartmanns Laudine gegenübergestellt hatte. So würde ein weiteres Verfolgen des Gegenstandes Wolframs Eigenart innerlich nicht widersprochen, sondern sich seiner ethischen Weltanschauung eingeordnet haben.

Dagegen trug Albrecht, der spätere Dichter des *jüngeren Titurel*, der Wolframs Bruchstücke zu einem breiten Abenteuerroman, ja zu einer riesigen Geschichte des Gralkönigtums ausgestaltete, trotz aller geschickten äußerlichen Nachahmung seines großen Vorbildes eine diesem wesensfremde Anschauungsweise in den Stoff hinein. Die Versuche, aus seinem Werke außer den auch selbständig überlieferten echten Fragmenten, die Albrecht in seine Erzählung hineinarbeitete, noch andere Stücke für Wolfram zurückzugewinnen, sind gescheitert.

§ 47.

Wolframs Stil.

Bei aller Verschiedenheit der behandelten Stoffe ist es doch immer wieder dieselbe scharf geprägte dichterische Persönlichkeit, die uns in der Auffassung und in der Gestaltung dieser Stoffe entgegentritt. Das gilt besonders auch für die stilistischen Ausdrucksformen.[1]) Auch in diesen steht Wolfram der frühmittelhochdeutschen und volkstümlichen Epik näher als Hartmann. Altepische Ausdrücke, altepische Wortstellung, diese und jene altepische Formel gebraucht er noch, wo die moderne Hofdichtung sie meidet. Er setzt sich gern mit seinen Zuhörern in persönliche Verbindung, ohne daraus kunstvolle Dialogszenen zu gestalten wie Hartmann; nur kurze Fragen legt er ihnen in den Mund, die er alsbald beantwortet. Seine Aufforderungen zum Hören, Sehen, Vernehmen, seine Ankündigung, daß er ihnen etwas Besonderes kundtun will, gelegentlich einmal sogar die Aufforderung, zu raten, wie dem Helden in einer besonderen Situation zu helfen ist, das alles steht bei ihm noch in enger Fühlung mit der alten Tradition, wenn er auch den abgegriffenen Spielmannsformeln dabei aus dem Wege geht und seine *hövischeit* wohl gar zu der Bitte steigert, daß die Zuhörer ihre Erlaubnis zu dem besonderen Geschehen geben, das er zu berichten hat. Gern versetzt er auch, wie die Spielleute, sich und seine Zuhörer durch ein „man sah“, „man hörte“ in den Kreis derer, welche die Ereignisse der Dichtung unmittelbar miterleben, häufig wie jene beruft er sich auf seine Quelle, und zwar immer nur auf das, was „man“ oder das *mære*, die *âventiure*, die *wârheit* usw. ihm erzählt, gesagt, kund getan, beschieden oder was er von ihnen gehört, vernommen habe; niemals sagt er, daß er

---

[1]) Wolframs Stil: O. Jaenicke, *De usu dicendi W. i de E.* Diss. Halle 1860. P. T. Förster, *Zur Sprache u. Poesie W.s v. E.* Diss. Leipz. 1874. K. Kinzel, ZfdPh 5, 1f. G. Bötticher, Germ. 21, 257f. K. Kant, *Scherz u. Humor in Wolframs Dichtungen.* Heilbronn 1878. L. Bock, *W.s Bilder f. Freud u. Leid*, QF 33 (1879). Ch. Starck, *Darstellungsmittel des W.schen Humors.* Progr. Schwerin 1879. E. Jander, *Über Metrik u. Stil in W.s Titurel.* Diss. Rostock 1883. P. Rogozinski, *Der Stil in W.s v. E. Titurel.* Diss. Jena 1903. Riemer, *Die Adjektiva bei W. v. E.* Diss. Leipz. 1906. E. L. Matz, *Formelhafte Ausdrücke in W.s Parz.* Diss. Kiel 1907. W. Schwartzkopff, *Rede u. Redeszene i. d. deutsch. Erzählung bis Wolfr.*, Pal. 74 (1908). J. G. Bohner, *Das Beiwort des Menschen u. der Individualismus im Parz.* Diss. Heidelberg 1909. H. Zell, *Das Adjektiv bei W. v. E., Hartmann u. Gottfr.* Diss. Straßb. 1910. F. Dahme, *Die Grundlagen für den Stil W.s.* Diss. Greifsw. 1911. Singer, *W.s Stil u. d. Stoff des P.* Wiener SB 180 (1916).

es gelesen habe und niemals nennt er seine unmittelbare Quelle ein Buch.

Was er auf diese Weise in sich aufgenommen, also gehört hat, teilt er, dichterisch gestaltet, wiederum in freiem mündlichen Vortrag seinen Hörern mit. Daher stammt dann auch eine große Freiheit, ja Nachlässigkeit in der Verbindung und Gliederung der Sätze: zahlreiche Anakoluthien, Apokoinukonstruktionen, Parenthesen, Ellipsen, ein Vorwegnehmen derjenigen Begriffe, die sich dem temperamentvollen Sprecher zuerst aufdrängen, ihre Anordnung nach einer auf den Gleichklang eingestellten Gedankenbildung — alles formale Mängel, die nur durch den lebendigen, sinngemäßen Vortrag ausgeglichen, ja in ihrer Mannigfaltigkeit, Kühnheit und Unmittelbarkeit sogar in Vorzüge verwandelt werden konnten, während sie beim stillen Lesen das Verständnis erschweren, als Unklarheiten und absonderliche Willkür erscheinen mußten. Daher auch Wolframs ausdrückliche Verwahrung dagegen, daß man seine Dichtung als ein Buch beurteile. Er fühlt sich dabei besonders im Gegensatz zu Hartmann, und dieser, der grammatisch und rhetorisch wohlgeschulte ritterliche Literat mit seinem klaren, korrekten, fließenden Satzbau und seinen Stilkünsten, steht Wolfram in der Tat stilistisch am fernsten unter seinen Vorgängern. Nicht Hartmann, sondern sein altertümlicher „meister" Heinrich von Veldeke hat ihm augenscheinlich zunächst den höfischen Stil nahegebracht. Ihn nennt er als den, der prächtige ritterliche Ausstattung besser als er selbst würde schildern können (Wh. 76, 22f.), ihn zieht er als Autorität in der Minnelehre heran (P. 292, 18f.). Fand er doch auch bei Meister Heinrich das erste Beispiel für die vorwurfsvolle Anrede an die personifizierte Frau Minne, das erste Beispiel auch für die Einflechtung eines Minnebriefs in die epische Erzählung, wie er solche dann in der über Christian hinausliegenden Schicht des Parzival Gahmuret an Belakanen, Ampflise an Gahmuret, Gramoflanz an Itonje schreiben läßt. Auch für die Annomination konnte er die Anregung schon bei Veldeke finden. Sie ist ihm gelegentlich ein scherzendes Wortspiel (so 151, 27f.), gelegentlich in Verbindung mit gehäufter Wortwiederholung ein Mittel zu eindrucksvoller Hervorhebung eines besonders wichtigen Begriffs, wie im Eingang der Trevrizentszene, der sich ganz um das Verhältnis des Helden zu Gottes Hilfe handelt, die Häufung von *helfe-*, *helfen-* und *helflich*-Formen (451, 18—22. 461 23—26. 30f.). Aus rein formalem Gefallen treibt er solches Spiel nicht, und er verbindet damit nicht Reimkünste wie Veldeke und

Hartmann. Auch um andere Beweise formaler Gewandtheit bemüht er sich nicht, so daß z. B., eine so große Rolle auch die Gespräche in seinen Epen spielen, sich doch zu der romanisch schlagfertigen Kunstform der Stichomythie bei ihm nur ganz geringe Ansätze wie 433, 1—6. 530, 4ff. finden. Nicht als ob es ihm überhaupt nicht um höfische Färbung seines Stils zu tun wäre. Sein Exotismus führt ihn im Gebrauch des Fremdwortes schon weit über Veldeke und Hartmann hinaus; er flicht sogar gelegentlich ganze französische Wendungen seiner deutschen Rede ein, und wie er mit möglichst fremdartigen Namenbildungen prunkt, so bildet er sich sogar auch gelegentlich falsche französische Worte mit Germanismen wie *schahtelakunt* für *burcgrâve*. Und wenn er solch höfisches Modewesen auch nicht allzu ernst nimmt und sich wohl einmal selbst über sein bißchen Französisch lustig macht, so ist er doch, wie in seiner Anschauungsweise, so auch im Stil trotz aller Zusammenhänge mit den volkstümlichen Überlieferungen und trotz manch sinnlicher Derbheit des Ausdrucks im Grunde durchaus Aristokrat. Er will keineswegs für jedermann dichten, sondern für einen äußerlich und innerlich vornehmen Kreis. Für die, welchen die intellektuelle und sittliche Fähigkeit zum Verständnis seiner Dichtung fehlt, hat er scharfe und spöttische Worte. Ihnen entgegenzukommen liegt ihm völlig fern. Eher gedenkt er selbst einmal mit gutmütigem Spott auch seines eigenen schwer verständlichen Deutsch. Aber von seiner Eigenart gibt er deshalb nichts auf. Er will so genommen werden, wie er nun einmal ist.

Eigen ist ihm vor allem eine außerordentlich bewegliche, realistisch gerichtete Phantasie, die zwischen den verschiedensten Gebieten des sinnlichen Lebens wie zwischen Sinnlichem und Geistigem schnell eine Brücke schlägt und zeitlich und räumlich Fernstes mit Gegenwart und nächster Umgebung verbindet, das Menschenleben in das Leben der Natur, Naturvorgänge in menschliches Handeln, Seelisches in Sinnliches, Abstraktes in Konkretes durch Bilder und Vergleiche oder unmittelbare Übertragung hinüberführt. Dabei ist es vor allem die ritterliche Umwelt, die sich ihm aufdrängt. Die einbrechende Nacht wird ihm zu einem ritterlichen Heer, dem die aufblinkenden Sterne als Quartiermacher voranreiten. Der Liebesdruck durrhlöchert die Stellung der Freuden und bahnt eine Gasse den Sorgen, deren Heer immer breitere Ausdehnung der Hufspuren zeigt auf der Kriegsfahrt gegen des Herzens Hochgefühl. Der Verlust eines geliebten Mannes durchbohrt im Ansturm die Freude der Liebenden,

wirft ihre Fröhlichkeit nieder und führt diese dem Kummer als Gefangene zu. Die Klinge der Freude bricht einmal mitten im Heft entzwei; wird aber das Herzensglück nach schwerer Bedrängnis wieder hergestellt, so ist der Kummer so weit von dannen geritten, daß kein Speerwurf ihn mehr erreichen kann. In keiner seiner Dichtungen, auch nicht in den Liedern, fehlen Vergleiche aus der höfischen Falkenzucht und Falkenbeize, selbst die Erde, die sich im Frühling verjüngt, erscheint ihm als ein Falke, der sein Gefieder wechselt. Auch das vornehme Schachspiel und das freilich minder aristokratische Würfelspiel geben häufig bildliche Wendungen her. Daneben aber entfaltet sich auch eine Fülle anderer Bilder aus dem Menschenleben wie aus der Natur, und nicht selten, so besonders in der Einleitung zum Parzival, drängen sie sich in einer Mannigfaltigkeit, die das Verständnis erschwert. Oft wird der Vergleich zu einem Attribut zusammengezogen, das einer Person beigelegt oder auch geradezu statt ihres Namens eingesetzt werden kann. So wird für Parzival einmal „aller Mannesschönheit Blumenkranz“ gesagt; Belakane wird, weil ihr Wert die anderen überragt wie der Buckel den Schild, *ein buckel ob der werdekeit* genannt. Der junge Feirefiz wird ein „Waldzerstörer“, weil er nach einer bei Wolfram beliebten Hyperbel durch seinen Speerverbrauch ganze Wälder lichtet. Die Frauen haben vor Oransche „die Schilder, die ihre Freuden gegen Kummer schützen“, in die Schlacht gesandt, d. h. ihre ritterlichen Geliebten. Die Kämpfer „ziehen die Ruder des Streites“, d. h. die Schwerter. Hier tritt das aufs engste zusammengefaßte Bild schon in die Bezeichnung eines Gattungsbegriffes über und entspricht genau dem altnordischen Kenning.

Auch durch Relativsätze, welche eine Eigenschaft bezeichnen, wird ein Name oder auch eine Sache gern ersetzt. Besonders häufig wird auf diese Weise Gottes und Christi Name in zahlreichen Wendungen umschrieben, was wir gelegentlich auch bei Hartmann finden. Dabei wird dann gern auch biblisches und astrologisches Wissen angebracht: z. B. „der das Firmament in Bewegung setzte und die sieben Planeten gegen des Himmels Schnelligkeit ankämpfen ließ“; „der am jüngsten Tage das Schwert im Munde trägt“. Aber auch Namen der Helden und Heldinnen werden auf diese Weise umschrieben, z. B. „den Verzagtheit immer floh“, „der immer von Falschheit frei war“, „die, welcher Schönheit und Güte nicht fehlte“; oder auch eine Handlung: z. B. „sie taten, was den Wald schwinden machte“, d. h. sie begannen das Turnier; oder Dinge: z. B. „was die Sehne jagt“: der

Pfeil; „was alle Sonntage in Frankreich geweiht wird“: die Hostie. Auch diese Bezeichnungen stehen dem Kenning und dem eng verwandten Rätsel nahe. Überall drängt es überhaupt den Dichter, statt des einfachen Ausdruckes die Umschreibung zu wählen, und wenn dabei seine Fülle sinnlicher Anschauung viele eigenartige und überraschende poetische Werte schafft, so wird ihm anderes, was ursprünglich auch dem Ausdruck besondere Färbung gab, doch durch die häufige Anwendung zur abgeblaßten Formel, die nur ein Vermeiden der gewöhnlichen Ausdrucksweise und eine Erleichterung der Reimfindung bedeutet. So wird besonders häufig statt einfacher abstrakter Adjektiva eine metaphorische Verbindung von Adjektiven und Substantiven aus verschiedenen Begriffskreisen, vor allem die Verbindung eines abstrakten mit einem konkreten Begriff, eingesetzt, z. B. statt „freudlos“: „an Freuden lahm“; statt „ohne Falsch“: „*vor valsche blint*“; für unverständig: „taub an Verstand (*witzen*)“; für „ehrlos“ *siech an werdekeit*; und so werden solche negativen Adjektiva auch durch Verbindung der betreffenden Substantiva mit tot, ungesund, matt (*laz*), träge, unerfahren (*tump*), fremd (*ellende*), scheu, verzagt, nackt, bloß, umschrieben. Andererseits werden positive Eigenschaftswörter entsprechenden Inhaltes durch Adjektiva der Bedeutung „schnell, kühn“ (*gâch*, *drâte*, *balt*, *snel*) und abhängige Substantiva ersetzt. Vom Traurigen heißt es: *im ist gein sorgen gâch*, *er ist jâmers balt*; vom Frohen: *er ist trûrens laz*. Der Falsche ist *gein valsche snel*, der Falschlose *gein valschheit træge* oder *gein valschheit tump*. Statt des einfachen Substantivum wird oft dessen Genetiv mit *kraft*, *zil* oder *site* verbunden, Umschreibungen, die zunächst ja wirklich im einen Falle die Stärke oder starke Wirkung, im anderen den Ziel- und Endpunkt, im dritten die Art und Weise des Hauptbegriffes betonen, wie in *jâmers kraft* oder *zil*, *zornes kraft* oder *site*, daneben aber von vornherein auch rein formelhaft als bequeme Reimform gebraucht werden.

Nicht anders ist es, wenn Wolfram statt eines einfachen Zeitwortes überaus häufig dessen Infinitiv mit *kunnen* verbindet, wo auch zunächst eine bestimmte Begriffsfärbung, und zwar gelegentlich eine ironische damit verbunden ist, in den meisten Fällen aber ebensogut das einfache Verbum stehen könnte. Derartig rein umschreibende Geltung gewinnen auch neben gelegentlich ironischer Färbung die Verbindungen mit *bekant*, *kunt* werden oder tun (wie *helfe kunt tuon* für helfen) und namentlich auch die Verbindung eines Adjektivum mit dem Partizip *erkant*, wo z. B. *wert erkant* (als wert

erkannt) nichts anderes heißt als *wert*. Zeitwörter, welche eine persönliche Veranlassung bezeichnen, wie lehren, raten, gebieten, heißen, ermahnen, werden gern mit unpersönlichen, besonders abstrakten Subjekten verbunden, wie Trauer, Treue, Güte, Freigebigkeit, Tugend, Wohlerzogenheit und Ungezogenheit, Mannheit, Minne usw. Das setzt eigentlich also eine Personifizierung dieser Begriffe voraus, wird teilweise auch noch vom Dichter lebendig als solche empfunden, läuft aber doch nur auf eine Umschreibung der Ursache hinaus. Wenn er z. B. sagt „die Weisheit des Jammers lehrte ihn den Schild umkehren", so bleibt das im Bilde, ist aber doch nichts weiter als eine Umschreibung für „wegen der Trauer (um den verstorbenen Fürsten) hatte er den Schild umgekehrt." Solchem umschreibenden Lehren steht dann auch ein Lernen gegenüber wie: „seine Augen mußten weinen lernen" für „er weinte" (P. 661). Schon in der Spielmannspoesie und auch bei Hartmann ist die Verbindung eines negativen Zeitwortes mit *niht* oder einer anderen Verneinung zur Hervorhebung eines Satzinhaltes oder eines Objektes bekannt. Wolfram erweitert und vermehrt diesen Gebrauch beträchtlich, so daß die „nicht unterlassen", „nicht vermeiden", „sich nicht verdrießen lassen" „nicht vergessen", „nicht verschweigen", „einem etwas nicht erlassen", „einen nicht betrügen in bezug auf etwas" mit Objekt oder Objektsatz ihm zu ständigen Umschreibungen werden und bis zu Seltsamkeiten führen wie: „seine Kunst erließ ihm nicht, daß er nicht gesungen hätte, was noch die Leute erfreut". „Ihres Weinens wurde wenig verschwiegen" (für „sie weinte laut"); „ein Sterben vermied sie nicht" (für „sie starb"). Diese überaus zahlreichen und mannigfaltigen umschreibenden Wendungen lieferten natürlich dem Dichter einen großen Vorrat von Reimmöglichkeiten, wie sie dem freien Vortrag, gelegentlich wohl auch der Improvisation leicht entgegenkamen, und das ist sicher ein Grund für ihre häufige Anwendung. Aber auch wo sie auf alte Kunsttradition zurückgehen, weiß Wolfram ihnen doch eine individuelle Färbung zu geben; ja er benutzt sie in solcher Fülle und vielfach auch in so merkwürdigen Verbindungen, weil er den einfachen, gewöhnlichen Ausdruck eben verschmäht. Er hat ein Gefallen am Seltsamen und gibt allen Sprüngen seiner weitschweifenden Phantasie mit sichtlichem Vergnügen nach.

Das geschieht besonders auch in der Hyperbel. Ein Ritter, der sich seinen rachsüchtigen Feinden ausliefern soll, meint, daß sein Leib dann zu kleinen Sonnenstäubchen zerstückelt werden würde. Vor Oransche ist ein so großes Heer eingetroffen, als ob ein wochen-

langer Regen nur Ritter niedergegossen hätte; ihre Menge war noch größer als das Endergebnis der bekannten Multiplikation von Feld zu Feld eines Schachbretts. Willehalm hat im Kampf so viel Heiden erschlagen, wie er Kopf und Barthaare hat, wenn er sie einzeln zählt. Wenn die Krieger eines reichen Heiden all ihren Reichtum auf ihre Waffenkleidung verwandt hätten, so würde die Last ihre Rosse ebenso gedrückt haben wie der Bodensee eine Ente, wenn sie ihn ausgetrunken hätte. Gawans Augen taugten nicht zu einer Zisterne, denn sie hielten das Wasser nicht (P. 661). Als vor Oransche die besten Helden gefangen oder gefallen sind, weinen die Ritter soviel, daß drei starke Lastfuhrwerke und ein Wagen die Tränenmasse nicht hätten tragen können. Dabei wird dann ein bildlich gebrauchter Begriff in der Hyperbel nach seinem eigentlichen Sinne gefaßt, so daß eine Mischung entsteht, die ans Komische streift. Z. B. „Herzeloydens Schönheit war so strahlend, daß sie, wenn alle Kerzen erloschen wären, doch genug Licht verbreitet hätte"; „Vivianz war so süß, daß ein Zeh von ihm, ins Meer geworfen, das ganze Salzwasser zuckersüß gemacht haben würde." Oder mit anderer Begriffsverschiebung: „Jeschutens Mund war so rot, daß man Feuer hätte daraus schlagen können".

Oft genug ist die Absicht klar, durch den Kontrast oder das weite Auseinanderliegen der verglichenen Dinge, die sich nur unter einem überraschenden Gesichtspunkt berühren, eine komische Wirkung zu erzielen. So, wenn er von einem Geprügelten sagt: „ihm wird mit Fäusten ins Ohr geraunt," oder „der Braten wird ihm alaunt", oder wenn er bei einer Hofdame, die der Seneschal mit eisernem Griff in die Zöpfe festhält, während er sie mit seinem Stabe bearbeitet, an eine Tür in der Angel erinnert, oder bei der schlanken Taille einer anderen an einen Hasen am Bratspieß. Auch das überraschende Heranziehen von Personen, Örtlichkeiten, Verhältnissen seines eigenen Lebenskreises zum Vergleich mit der Romanwelt gehört zum guten Teil dahin. So spricht der Humorist, wenn er bei der Hungersnot auf der belagerten Burg Pelrapeire der brodelnden Krapfenpfannen in seinem Nachbarort Trühendingen gedenkt und meint, der Graf von Wertheim, gewiß ein wohlgenährter Herr, würde in Pelrapeire nicht gern Soldat gewesen sein; oder wenn er bei der streitbaren Hilfe, die Antikonîe dem arg bedrängten Gawan leistet, sagt, die Kaufmannsweiber zu Dollnstein (im bayr. Mittelfranken) hätten bei ihrem üblichen Fastnachtsturnier nie besser gekämpft. Und in gleicher Weise bemerkt er im Willehalm gegenüber der glänzenden Pracht

der heidnischen Waffenröcke, die Puppe seiner Tochter wäre doch lange nicht so schön, „ohne ihr damit zu nahe treten zu wollen". Oder „Rennewarts Schwert war breiter als die Nördlinger Flachsschwingen. Wenn Neidhart von Reuenthal (der sich oft über die Schwerter der Dörper beklagt) es über seinem Gauhügel auftauchen sähe, so würde er es sogleich seinen Freunden klagen". Den Koch, den Rennewart ins Feuer wirft, stellt er als dicken Braten spottend dem dünnen gegenüber, über den Walther von der Vogelweide in einem Spruch geklagt hatte.

So ausgesprochen persönliche Glossen zum überlieferten Inhalt der Erzählung hatte die deutsche Epik bis dahin nur sehr vereinzelt gekannt, wenn auch schon die Wiener Genesis ein Beispiel dafür lieferte. Bei Wolfram gehören sie in einen großen Kreis persönlicher Auseinandersetzungen, wie er sie auch mit Hartmann von Aue, mit der treulosen Geliebten, mit den Frauen überhaupt, mit seinen Zuhörern hat, und weiterhin hängen sie eng zusammen mit anderen Arten lebendiger Stellungnahme zum Erzählten — sichtlich alles Auswirkungen einer starken und eigenwilligen dichterischen Individualität, die jedenfalls ebensowohl wie der Bataille d'Aliscans so auch Christian ganz selbständig gegenübersteht.

Doch ist auch in stilistischer Hinsicht Wolframs Abhängigkeit von der verlorenen Kyotdichtung behauptet worden. Nachdem schon Ehrismann auf die Verwandtschaft des Wolframschen Stils mit einer der drei Stilgattungen der antiken und mittelalterlichen Rhetorik, nämlich dem pathetischen und dunklen Stil und dessen provenzalischer Erscheinungsform, dem „*trobar clus*" hingewiesen hatte[1]), hat Singer vermutet, daß Kyot in seinem Perceval diesen dunklen Stil aus der Provence nach Frankreich, aus der Lyrik in die Epik übertragen, und daß Wolfram wie den Stoff so auch den Stil seiner verlorenen Vorlage entlehnt habe.[2]) Aber die Begründung für den dunklen Stil dieses verlorenen Perceval ist äußerst schwach, und wenn man von allen stilistischen Parallelen zu Wolframs Parzival, die Singer aus den verschiedensten französischen und provenzalischen Quellen zusammenträgt, abzieht, was auch vor Wolfram schon in der deutschen Dichtung höfischen, volkstümlichen und geistlichen Stils vorhanden war, und was er andererseits ebensowohl bei Christian wie bei einem Kyot finden konnte, so bleibt schließlich nicht viel mehr als eine Anzahl bemerkenswerter Bilder und Vergleiche, die nur wieder das-

[1]) GRM 1, 664f.

[2]) Singer, *Stil u. Stoff des P*

selbe beweisen wie der Inhalt seines Parzival, daß er auch andere französische Gedichte gehört haben muß als Christians Gralroman. Auf Bekanntschaft mit der provenzalischen Lyrik weist schon seine Einführung des Wächters in das deutsche Tagelied; so kann er auch dorther allgemeinere Anregungen für seinen Stil empfangen haben, so gut wie Heinrich von Morungen, auch die Anregung zum „dunklen Stil". Aber selbst wenn man alles, was seine Ausdrucksweise an französischen Einflüssen irgend erfahren haben mag, auf einen verschollenen Kyot zurückführen will, so darf man Wolfram, der mit der deutschen Dichtung aller Gattungen seit der frühmittelhochdeutschen Zeit engere und ausgesprochenere Fühlung hält als irgendeiner der großen Epiker, stilistisch nicht von diesen Vorgängern lösen, um ihn möglichst den Franzosen anzuschließen; man darf das durch zeitliche und örtliche Beziehungen als rein persönlich Erwiesene nicht herausreißen aus dem Kreise innerlich verwandter Stilerscheinungen, darf auch z. B. eine so grundcharakteristische Stilrichtung wie die „Verritterung" der Natur nicht trennen von seiner ganz persönlichen, ausgesprochenen Stellung zum Rittertum. Man darf den dargelegten Zusammenhang seiner Stilbesonderheiten mit seinem persönlichen Bildungsstand, der ihn auf Hören und Reden als einzige Mittel geistiger Aufnahme und Mitteilung beschränkt, nicht außer acht lassen, und man muß berücksichtigen, wie sehr seine stilistischen Formen, besonders die typischen Arten der Umschreibung, von vornherein auf das deutsche Reimbedürfnis eingestellt sind, also auch von vornherein deutsch gedacht sein müssen. Mag also Wolfram für den „dunklen Stil" als solchen und für manche Einzelheit, besonders des bildlichen Ausdrucks, von provenzalisch-französischer Seite, vielleicht auch aus „Kyot" Anregungen geschöpft haben, seinem Stil bleibt doch in allen seinen Werken ein besonders stark persönliches Gepräge, und zwischen dem Dichter des Willehalm, dessen stilistische Unabhängigkeit von der Quelle klar zutage liegt und dem Dichter des Parzival gähnt nicht die Kluft, welche die geistige Verfassung eines Nachsprechers von der des phantasiestarken Stilbildners trennen würde.

4. Gottfried von Straßburg.

§ 48.

Gottfrieds Persönlichkeit.

Ausgaben von Gottfrieds Tristan: von Groote, Berlin 1821; von v. d. Hagen, Breslau 1823; von Massmann, Leipz. 1843. Mit erklärenden Anmerkungen von Bechstein, Leipz. 1869. 3. Aufl. 1890 (Deutsche Klassiker des Mittelalters Bd. 7), und von Golther (1889) in Kürschners Nationallit. Bd. 113. 120. Kritische Ausg. von Marold 1. (einziger) Teil. Text. Leipz. 1906; dazu Martin DLZ 28, 1755; Lit. Cbl. 58, 1220; Behaghel, Lbl. 30, 228f.; Kraus, ZfdA 51, 301f. — Zur Überlieferung und Handschriftenkritik: H. Paul, Germ. 17, 385f.; Kurt Herold, *Der Münchener Tristan* (1911) QF 114; Ranke, *Die Überlieferung von Gottfrieds Tristan*, ZfdA 55, 157ff., 381f.; F. Wilhelm, Münchener Museum 3, 255. — Klassische Übersetzung mit beträchtlichen Kürzungen von W. Hertz, 6. Aufl. 1911 mit Nachtrag v. Golther u. reichen Literaturangaben. — Gottfrieds Leben und Dichten: R. Heinzel, *Über Gottfried v. Straßburg*, ZsfdÖG 19 (1868), 533f. (= kleine Schriften von R. H. Heidelb. 1907, 18f.); Herm. Kurz, Germ. 15, 207f.; C. Schmidt, Ist Gottfr. v. St., der Dichter, Straßburger Stadtschreiber gewesen? Straßb. 1876. H. Fischer, Über G. v. St., Münchener SB 1916. 5. Abhandlung. Gelehrte Bildung: Bahnsch, Tristanstudien, Progr. Danzig 1885; Hoffa, Antike Elemente bis G. v. St., ZfdA 52, 339f. Singer, Aufsätze u. Vorträge, Tüb. 1912, 166f. U. Stökle, Die theol. Ausdrücke u. Wendungen im Tristan G.s v. Str., Tübinger Diss. Ulm 1915.

Jene Stelle des Tristan, wo Gottfried von Straßburg den ungenannten *vindære wilder mære* verdammt, findet sich unmittelbar hinter seinem ebenso feinsinnigen wie liebevollen Lob auf Hartmanns Kunst, und fast Zug um Zug steht der Verherrlichung des Einen die Verurteilung des Anderen gegenüber: Hier Hartmanns lautere und reine Worte, dort die hochtrabenden, weitschweifigen, wie Kunstausdrücke der Würfelspieler gesuchten und unverständlichen Worte des Ungenannten; hier kristallene Klarheit, aus der der Sinn der Aventiure hervorleuchtet umgeben mit der farbigen Schönheit schmückender Rede, dort eine Dunkelheit seltsamer Geschichten, die es nötig macht, ihnen besondere Ausleger beizugeben oder sie aus den Büchern der schwarzen Kunst zu glossieren; hier die liebenswürdige Anmut der Hartmannschen *wörtelîn*, die sich einem so züchtiglich anschmiegen und ins Herz drängen, dort eine Kunst, von der keine Herzenslust und keine Gemütserhebung ausgeht, die nicht mit dem grünen Maienblatt, sondern mit dem Stock Schatten bringen will, eine Kunst, die stumpfe und unreife Geister mit Schwindeleien betrügt; auf der einen Seite der allein

des Lorbeerkranzes würdige Auer, auf der anderen der, welcher ihm den Kranz ohne Recht und ohne Zustimmung nehmen möchte. Es ist kein Zweifel, daß Gottfried mit diesem in Grund und Boden verdammten Nebenbuhler Hartmanns Wolfram von Eschenbach meint, nur darf man freilich aus der Einleitung von Wolframs Parzival nicht künstlich herausnehmen und als später eingeführte Erwiderung auf Gottfrieds Angriff auslegen[1]), was die von Gottfried gewählten Worte erst erklärt und die bestimmte Beziehung seines heftigen Ausfalles auf Wolfram den Zeitgenossen erst deutlich machen konnte. Gottfried hat Wolframs Parzival vollständig gekannt, mindestens auch das 9. Buch, wo Wolfram unter Erwähnung auch der schwarzen Kunst alle die abenteuerlichen Angaben besonders über die Gralgeschichte und deren Quelle macht, ohne die Gottfrieds schwerste Vorwürfe sich nicht erklären. Und wenn dieser bei der Erzählung von Tristans Heilung durch Isolde die Bemerkung macht, daß er die höfischen Ohren seiner Zuhörer mit häßlichen Apothekerausdrücken verschonen wolle, so ist er dazu allerdings zunächst dadurch veranlaßt, daß seine Quelle dort derartiges vorbringt, aber die bissige, wörtlich an die große Auseinandersetzung mit Wolfram anklingende Art seiner Erörterung über die Stilwidrigkeit solcher Worte, die man aus der Medikamentenbüchse nimmt, ist doch nur als Seitenhieb auf Wolfram zu verstehen, der bei Anfortas seltsamer Krankengeschichte im 9. und auch vor der Erzählung von seiner Heilung im 16. Buch in der Aufzählung derartiger Mittel förmlich schwelgt. Nicht im Parzival, sondern erst im Willehalm antwortet Wolfram auf Gottfrieds Angriff und zwar so obenhin und in einer so ruhigen und die Kunst seines Gegners achtenden Art, daß schon deshalb der Vorwurf, den er an der fraglichen Stelle der Einleitung des Parzival wie auch anderswo gegen die Dummen richtet, die ihn nicht verstehen können, unmöglich auf den feingebildeten Straßburger Dichter gemünzt sein kann. Gottfried hat also seinen Tristan zwischen dem Parzival und dem Willehalm, d. h. gegen 1210 gedichtet.

Mit seiner Charakteristik Hartmanns und Wolframs charakterisiert aber Gottfried auch sich selbst. Er ist ein entschiedener Anhänger und Schüler der Hartmannschen Stilrichtung, ein entschiedener Gegner des „dunkeln Stils", und die Art, wie er die Kunst der beiden und wie er gleich darauf auch die des Blikker von Steinach

[1]) J. Meier, *Wolfram v. Eschenbach u. einige seiner Zeitgenossen.* Festschrift z. 49. Philol. Vers. i. Basel (1907) S. 507.

kennzeichnet, zeigt uns, daß ihm die Dichtung vor allem Wortkunst, die schöne, zierliche und anmutende Wortformung eines durchsichtigen „Sinnes“ ist. Und in der Tat hat er in seinem Tristan die ebenmäßige, klare und ansprechende Ausdrucksweise Hartmanns unter virtuoser Steigerung und Vermehrung dort bereits vorhandener Mittel des Rede- und Reimschmucks zur höchsten Stufe der Wortkunst erhoben. Bei allem aber, was er in dieser Formung Schöpferisches leistete, fühlte er sich gebunden an Geschmack und Sprache der höfischen Gesellschaft, und schon dadurch mußte er sich im Gegensatz fühlen gegen die individuelle Ungebundenheit des Wolframschen Stils mit allen ihren rücksichtslosen Kuriositäten und gesuchten Schwierigkeiten, mit allen den wunderlichen Fremdwörtern, Namen und Namenlisten, die schon durch ihren Klang sein feines Ohr beleidigten. Er zuckt zurück vor allem Bizarren, allem Unzarten und allen saftigen Derbheiten. Sich in wohllautend hinströmenden poetischen Formen unter zierlichem Wort- und Gedankenspiel künstlerisch darzustellen ist ihm innerstes Bedürfnis.

Denn ein Kultus des Schönen ist auch sein inneres Leben. Der ethischen Weltanschauung Wolframs steht eine ästhetische Gottfrieds gegenüber. Nicht die heldische Betätigung himmelwärts gerichteter *stæte*, sondern das sinnlich und seelisch schöne Empfinden umfaßt für ihn die höchsten Lebenswerte. Es ist nur ein Kreis Auserwählter, dem diese auch in Schmerzen beglückende Gabe verliehen ist, und für sie hat Gottfried den Ausdruck *daz edele herze* geprägt.[1]) Die weltliche Dichtung hatte *edel* bis dahin nur zur Bezeichnung adliger Abstammung angewandt; die Mystik hatte dies Attribut der Seele wegen ihrer denkbar höchsten Abstammung, der Herkunft von Gott gegeben und damit die Vorstellung des geistlichen Seelenadels begründet; Gottfried versteht unter den „edlen Herzen“ die Aristokraten weltlichen Empfindens. Sie stehen über und außerhalb der großen Menge der gemeinen Welt, die Gottfried fremd und gleichgültig ist. Nur mit den edelen Herzen fühlt er eine innere Zusammengehörigkeit, nur für sie dichtet er sein Werk von Tristan und Isoldens Liebe. Denn in der Liebe vor allem sondern sich die edlen Herzen von der seelisch minderwertigen Masse, die nur Freude und Genuß in ihr sucht. Nur jene dringen auch willig in die Tiefe des Liebesleidens ein und holen sich auch

[1]) F. Vogt, *Der Bedeutungswandel des Wortes edel*, Marburg 1909, S. 10f., 31f.

aus ihm innere Beseeligung als *edele senedœre* wie das Liebesheldenpaar seiner Dichtung. Für alles Schöne ist das *edele herze* offen; für Frauenschönheit, für die Wonne der sprossenden und blühenden Natur, für Vogelsang, Musik und Minnesang, aber an einer Kunst wie Wolframs können edle Herzen kein Gefallen finden. Auch zu schöner Geistesbildung durch Erziehung, Unterricht und Reisen drängt es das „edle Herz“. Vorzüge des Leibes und Besitzes sind äußere Voraussetzungen für seine Entwickelung; aber mit Geburtsadel und Rittertum bringt Gottfried es nirgends in Verbindung, ebensowenig aber auch mit geistlichem Wesen, mit religiösem Empfinden, mit sittlicher Betätigung.

So fremd Gottfried das Wolframsche Ideal eines christlichen Ritttertums ist, so fern liegt ihm auch Hartmanns Begeisterung für das kunstgerechte Waffenhandwerk und vollends Wolframs exklusiver ritterlicher Waffenstolz. Wohl weiß er als der vortreffliche Erzähler, der er überhaupt ist, auch den ritterlichen Ernstkampf auf Leben und Tod, wie Riwalins Kriegführung, Tristans Kämpfe mit Morold, dem Drachen, dem Riesen lebendig und spannend darzustellen, aber eine Überspannung des ritterlichen Ehrbegriffs, die auch die kleinste Kränkung nicht ungestraft lassen will, mißbilligt er an Riwalin (265—87). Hier steht er mit seinem Ausfall gegen die Superbia und das Vergelten von Bösem mit Bösem entschieden auf dem kirchlichen Standpunkt gegenüber dem ritterlichen. Wie wenig Interesse er an ritterlichen Paraden und Turnieren hat, zeigt schon die Art, wie er die Schilderung von Tristans Schwertleite und den zugehörigen Kampfspielen auf Andere abwälzt, und er macht kein Hehl daraus, wie ganz sich sein innerster Anteil an seinem Stoff auf die Liebesgeschichte konzentriert. Augenscheinlich ist doch die waffenfrohe Welt des Rittertums nicht die seine; man kann ihn sich nicht als ritterlich geschulten Standesgenossen eines Hartmann und Wolfram vorstellen. Darauf weist auch der Umstand, daß ihm die Minnesingerhandschriften A und C sowie seine Fortsetzer und nächsten Nachfolger nicht das Attribut *her* geben, wie es jenen beiden gezollt wird, und daß die Handschrift C seinem Bild weder Schwert noch Wappen beigibt. Wo ihm überhaupt ein Titel zuteil wird, trägt man seiner Kunst oder seiner Gelehrsamkeit mit der Bezeichnung *meister* Rechnung.

Zweifellos hat er eine gelehrte Bildung erhalten, wie sie ihm nur in der Schule eines Klosters oder eines Stiftes zuteil werden konnte. Seine Kenntnis geistlicher und antiker Literatur geht augenscheinlich

über Hartmanns Wissen noch hinaus, oder sie tritt wenigstens in seiner Dichtung noch mehr zutage. Seine Vorliebe für sprichwörtliche Redensarten fand in der Sammlung des Publilius Syrus reiche Nahrung. In Ovids und Vergils Dichtungen ist er belesen, zur Aeneis hat er auch den alten Kommentar des Servius benutzt. Er ist der erste deutsche Dichter, der nach Vergils Vorbild die antiken Gottheiten um ihren Beistand zu seinem Werke anruft, Apollo und die neun Musen; ja er scheut sich nicht, Formeln des christlichen Gebets anzuwenden, wenn er sein Bitten und Flehen zu den „himmlischen Chören", zu dem „obersten Throne" richtet, wo Apollo mit den neun Musen auf dem Helikon herrscht, auf daß sie ihm die Zunge mit einem Tröpflein aus den Quellen netzen, in denen dort die Gaben der Worte und Sinne niederströmen. So ist er überzeugt, daß Heinrich von Veldeke seine Weisheit aus dem Quelle des Pegasus geschöpft hat, daß aus den Weisen Reinmars, der Nachtigall von Hagenau, die Zunge des Orpheus erschallt, daß die von der Vogelweide ihre Melodien in dem Tone von Zitheron erklingen läßt, wo die Göttin Minne gebietet, wobei ihm freilich in der Vermischung dieses Berges mit der Venusinsel Cythaera eine kleine Entgleisung widerfährt, wie sie ihm auch sonst bei seinen gelehrten Reminiscenzen als mittelalterlichem Menschen gelegentlich begegnet. Alle die erwähnten antiken Anspielungen finden sich in jener großen Auseinandersetzung über seine dichterischen Zeitgenossen und Landsleute, die von seiner Quelle völlig unabhängig ist. Auch hier bewegen wir uns in einer anderen Welt als bei Wolfram, der Apollo ebenso wie Jupiter und Juno nur als Sarazenengötzen kennt und in seinem Willehalm nicht Apollo sondern die heilige Dreieinigkeit anruft; der von dieser, die ihm *hôch edel ob aller edelkeit* ist, wie die Mystiker den Adel des Christenmenschen durch die Gotteskindschaft ableitet gegenüber Gottfrieds rein weltlicher Auffassung des *edelen herzen*; der die Kraft des Gottesgeistes in sich fühlt und von diesem den rechten sittlichen Ernst und die rechte Weisheit erbittet für seine dichterische Aufgabe. Und wenn man dann andererseits bei Gottfried neben jenen antiken Neigungen eine vielbesprochene Bemerkung zu dem Gottesgericht heranzieht, bei dem Isolde sich durch einen betrügerischen Kniff den göttlichen Beistand erlistet, daß nämlich der tugendhafte Christus sich nach dem Wind wende wie ein Hängeärmel, daß er jedem Wunsche folge, ob es sich nun um Wahrheit oder um Betrug, um Ernst oder um Spiel handele, so gewinnt ja wohl Gottfried den Anschein eines Freigeistes, viel-

leicht eines der Fesseln mittelalterlicher Anschauungen entledigten Renaissancemenschen?

Soviel ist zunächst sicher, daß Gottfried, was bei dem Schulwesen seiner Zeit selbstverständlich war, noch mehr in christlicher und kirchlicher Lehre und Literatur unterwiesen war als in der Antike. Und wieviel ihm auch aus Bibel und Kirchenschriftstellern in Fleisch und Blut übergegangen ist, beweisen Stellen seiner Dichtung, wo er über seine Quelle hinaus christliche Anschauungen vertritt, wie in dem oben, S. 319 gegebenen Beispiel und besonders auch in der Forderung des Vertrauens auf Gottes Allmacht. Gelegentlich äußert er auch theologische Gelehrsamkeit, und durch biblische Bilder, Vergleiche, Schilderungen und Allegorien zeigt er sich stark beeinflußt. Auch die Dezenz, mit der er erotische Szenen behandelt, ist auf geistlichen Einfluß gedeutet worden, während man in seiner Bemerkung zu dem gefälschten Gottesurteil nur eine grundsätzliche Verwerfung dieser Einrichtung sehen will, so daß schließlich für die Vermutung Raum wird, daß Gottfried ein Kleriker, vielleicht Magister an einer der geistlichen Schulen Straßburgs gewesen sei. Aber nach dem offenen Bekenntnis zur Welt und ihrem Dienste in der Einleitung seines Tristan kann er sich nicht als Angehöriger des geistlichen Standes gefühlt haben, von den Pfaffen scheidet er sich trotz aller Einwendungen in seiner Bemerkung V. 17947, und ein Schullehrer würde doch schwerlich wie Gottfried die Schule als den Beginn des Leidens für den Knaben, den Verlust seiner Freiheit, und als den Reif bezeichnen, der schädigend auf die Jugendblüte fällt (Trist. 2066—84). Man hat Gottfried früher mit einem vermeintlich als Stadtschreiber von Straßburg urkundlich bezeugten Namensgenossen gleichgesetzt; der Stadtschreiber hat sich als Lesefehler (*rodelarius* statt *cidelarius*, d. i. Zeidler) herausgestellt. Aber in einem derartigen weltlichen Amt, welches eine gelehrte Bildung voraussetzte, möchte man sich ihn doch am ersten vorstellen, wenn er überhaupt irgendein Amt gehabt hat.[1]) Wir wissen darüber nichts, und ebensowenig über den Dietrich, dem er nach Ausweis des Akrostichons seiner poetischen Vorrede den Tristan gewidmet hat.[2]) Seine Ablehnung des Gottesurteils in Verbindung mit einem

[1]) G. Täuber, *Bedeutung der Doppelformel für G. v. St.* Diss. Greifsw. 1912, S. 102f. möchte auch die von ihm behandelte, der Kanzleisprache geläufige Stilerscheinung mit solcher Stellung in Zusammenhang bringen.

[2]) Über das Akrostichon vgl. Kraus, ZfdA 50, 220f. Fischer, a. a. O. S. 24f. u. Anm.

Straßburger Vorgange des Jahres 1212 zu bringen[1]), wird schon chronologisch nicht möglich sein. Jedenfalls liegt in seiner Bemerkung zu der Fälschung dieses Rechtsmittels eine aufgeklärte Stellungnahme gegen dessen Voraussetzungen wie gegen dessen Anwendung; die scharfe Ironie seiner Worte zeigt mindestens eine einzigartige Ungeniertheit des Ausdrucks gegenüber dem Heiligsten, und die Bemerkung, daß Isolde sich im Vertrauen auf Gottes *hövescheit* trotz ihrer Schuld dem Gottesurteil unterziehen wollte, zeigt eine spielerische Behandlung auch einer bitter ernsten religiös-sittlichen Frage. Wichtiger als seine Kenntnis antiker Literatur ist es, wie er erfüllt ist von ihrer vorbildlichen Schönheit. Die Verehrung der Antike fügt sich seinem Kultus des Schönen in der Welt der Erscheinungen wie in der Welt innerlichen Empfindens ein. In alledem ist Gottfried doch in der Tat ein Eigener und moderner als seine Zeitgenossen. Seine Dichtung war ihm nicht nur ein künstlerisches, sondern insofern auch ein reales Erlebnis, als er, wie er uns selbst sagt, die Liebe mit allen ihren Herzenserfahrungen und Leiden von Jugend auf kennen gelernt hatte, ohne doch ihr letztes Glück zu erlangen.

Bei einem Epiker, dessen Dichtung nach Geist, Gegenstand und Form der Lyrik so nahe steht, und der nach besonderen Äußerungen in seiner Erzählung wie nach charakteristischen Erscheinungen seines Stils eine musikalische Natur gewesen sein muß, der für den Minnegesang ein so lebendiges Interesse hat, daß er dessen Vertreter in den berühmten Exkurs über die Dichter seiner Zeit hineinzieht, obwohl dessen Gegenstand keine Veranlassung dazu gab, wäre es auffällig, wenn er sich nicht wie seine drei berühmten Vorgänger neben der erzählenden auch in der lyrischen Poesie betätigt und sein Liebeserleben nicht auch zum Minneliede geformt hätte. Die Liederhandschriften A und C überliefern unter seinem Namen ein Minnelied[2]), das sich allerdings mit dem Tristan berührt, wenn der Sänger Tau, Gras, Blumen und Vogelgesang die Geliebte begrüßen heißt, wie Gottfried es Tristan und Isolden in ihrem Waldidyll widerfahren läßt. Aber sonst bleibt das Lied im Konventionellen stecken, weist nichts von Gottfrieds Stileigenheiten

[1]) Fischer, a. a. O. S. 8f.

[2]) Das Minnelied und die beiden Strophen von Habgier und Glück s. bei Heinzel, Kl. Schriften, S. 52f., 58f. (ZfdÖG 19, 556f., 560f.). Gegen die Abfassung des Minneliedes durch Gottfried sprechen auch die Adjektiva *blûc* und *gehiure*.

auf und weicht im Reim- und Wortgebrauch von seinem Epos ab. Noch stärkere formale Abweichungen zeigt ein umfänglicher Lobgesang auf die heilige Jungfrau, den die Handschrift C unter Gottfrieds Namen, B und eine andere Handschrift dagegen namenlos überliefern. Er ist einem Epigonen des ausgehenden 13. Jahrhunderts zuzuweisen, der allerdings durch Gottfrieds Stil starke Anregungen erfahren hat.[1]) Ganz außerhalb des Stils, des Sprach- und Reimgebrauchs wie der Weltanschauung unseres Dichters liegt das letzte Stück, das C ihm noch zuweist, ein zwölfstrophiges Gedicht, das einem Jüngling den Segen freiwilliger Armut und die anderen Mönchstugenden im Geiste des Franziskanerordens anpreist. Ist demnach alles, was die Liederhandschriften unter Gottfrieds Namen bringen, ihm abzusprechen, so wird man ihm dagegen auf Grund eines Zitates bei Rudolf v. Ems einen Spruch von der Vergänglichkeit des Glückes zuweisen müssen, den C unter Ulrich von Lichtenstein gesetzt hat. Die Antithesen, die diese Strophe durchziehen und die Benutzung eines Spruches des Publilius Syrus (s. o. S. 320) sind geeignet, Gottfrieds Verfasserschaft zu bestätigen, und die in C vorangehende Strophe desselben Tones, die gegen die Habgier gerichtet ist, zeigt wenigstens mehrfache Alliterationen und einen Schmuckreim, wie der Dichter sie liebt, während Abweichungen von seinem Gebrauche der sprachlichen und dichterischen Formen nicht nachzuweisen sind. Die Strophenform lehnt sich an einen Spruchton Walthers von der Vogelweide an.[2]) Im übrigen tragen diese beiden nicht eben bedeutenden kleinen Sprüche nichts besonderes zur Kenntnis der menschlichen und dichterischen Persönlichkeit Gottfrieds bei. Für alles, was wir über ihn wissen, sind wir schließlich auf seinen Tristan angewiesen. Daß er an dessen Vollendung durch den Tod verhindert ist, bezeugt uns sein Fortsetzer Ulrich von Türheim, und auch der andere, Heinrich von Freiberg, scheint diesen Grund für das Abbrechen des Werkes vorauszusetzen.

---

[1]) Hrsg. v. Haupt, ZfdA 4, 513f. Gegen die Echtheit und die phantasievollen Folgerungen, die Watterich, *G. v. St. ein Sänger der Gottesminne* (Leipz. 1858) aus Gottfrieds Lyrik gezogen hatte, s. Pfeiffer, Germ. 3, 59f. (Freie Forschung Wien 1867, S. 109f.). Vgl. auch Schröder, Nachrichten der Göttinger GdW 1917, S. 114f. Gegen den schwach begründeten Versuch H. Fischers (Münchener SB 1916, Abh. 5, 16f), das Marienlied Gottfried als Jugendwerk zuzuweisen s. Plenio, PBB 42, 485f., Anm. 1.

[2]) Plenio, PBB 41, 63f., Anm. 2.

§ 49.

Thomas und Gottfried.[1])

Als eine Erzählung für Liebende läßt Gottfried sein Werk hinausgehen; die für alle „edelen Herzen“ vorbildliche Liebe Tristans und Isoldens will er ihnen als köstliche Geistesnahrung vorsetzen. Ein glühender Hymnus auf die Seligkeit der Liebe auch im Leiden durchzieht dieses Vorwort, und in der Verherrlichung jenes einen unsterblichen Liebespaares klingt er aus. Aber gerade in der Quelle, der Gottfried folgt, bei seinem „Tomas von Britanje“ wie er den Anglonormannen (s. o. S. 117f.) nennt, hat sich eine lange Vorgeschichte vor diesen Kern des Romans gelagert, und so gelangt Gottfried viel später als Eilhart zu Tristan und Isoldens Minne selbst, ja deren Erzählung macht, da Gottfried mit dem Erwachen von Tristans Liebe zur zweiten Isolde abbricht, weit weniger als die Hälfte seines Gedichtes aus. Thomas hat Tristans Geschichte zu einem regulären biographischen Roman ausgestaltet, den er, wie üblich, mit einer ausführlichen Erzählung von den Eltern des Helden anhebt. Der Deutsche folgt deren Verlauf getreu, und doch in ihrer Gestaltung im einzelnen und in ihrer Durchfärbung und

[1]) Über die Tristansage im allgemeinen und Thomas Stellung in ihr s. o. S. 116f. u. die dort in den Anmerkungen verzeichnete Literatur. Dazu noch Windisch (s. o. S. 210 Anm. 2) S. 210f. 285f. Die Quellen für die Kenntnis von Thomas Dichtung sind 1. die überlieferten Bruchstücke, von denen das erste 52 Verse der Überraschungsszene im Baumgarten (bei Gottfried ungefähr V. 18196f.), die übrigen große Stücke von Tristans Abenteuern in der Verbannung und den Schluß der Dichtung enthalten. Der Anfang dieser zweiten Fragmentengruppe entspricht noch den letzten 128 Versen von Gottfrieds unvollendeter Dichtung. 2. Das Übrige muß erschlossen werden aus der Vergleichung von Gottfrieds Gedicht, der altnordischen Übersetzung und der altenglischen Nachdichtung von Thomas Tristan. Die letzten beiden sind herausgegeben, übersetzt und untersucht von E. Kölbing, *Die nordische u. die engl. Version der Tristansage*, 2 Bde., Heilbronn 1878—83. Bédier, *Le Roman de Tristan p. Thomas*, T. I *Texte* (vgl. o. S. 117 Anm. 2), hat aus eingehender Vergleichung dieser Versionen den Inhalt der verlorenen Teile von Thomas Werk herzustellen gesucht und die erhaltenen Originalstücke desselben S. 248f., 261f., 314f., 332f., 343f. herausgegeben. Auf dieser Grundlage hat unter deren sorgfältiger und ergiebiger Nachprüfung F. Piquet, *L'Originalité de Gottfried de Str. dans son poème de Tr. et Is. Lille* 1905, gründlich und feinfühlig festzustellen gesucht, was aus Gottfrieds Dichtung ihm selbst, was Thomas als geistiges Eigentum zuzuweisen ist. Ich kann seinen Feststellungen im wesentlichen zustimmen und setze sie im folgenden voraus. Über die Benutzung Eilharts durch Gottfried s. Lichtenstein, Eilhart S. CXCVf., Piquet passim, bes. 226f., 306f., Preuß, Straßburger Studien, 1, 8f., Anm.

Durchzierung als selbständiger Künstler. So umfaßt die Geschichte von Riwalin (mit dem Beinamen Kanelengres) und Blanscheflur bis zu Tristans Geburt bei Eilhart 50, bei Gottfried 1500 Verse. Und doch fügt gerade sie sich noch ganz dem Geiste, in dem Gottfried seinen Gegenstand aufgefaßt hat. „Seligkeit der Liebe auch im Leiden“ könnte auch diese Erzählung überschrieben werden. Denn sie berichtet, wie Riwalin-Kanelengres von Parmenien (Bretagne) sich an Markes Hof heimlich die Liebe seiner Schwester Blanscheflur erwirbt, wie diese sich dem im Kampfe für Marke zum Tode Verwundeten im Überwallen zärtlichen Schmerzes hingibt, nach seiner unerwarteten Heilung heimlich nach Parmenien geführt und zu seiner Gattin wird, und wie sie, als dort Riwalin in neuen Kämpfen den Tod findet, unter furchtbarster seelischer Erschütterung sterbend dem Helden der Geschichte das Leben gibt, der nun zum Gedenken an das traurige Geschick seiner Eltern den Namen Tristan erhält. Schon hier zeigt Gottfried die Kunst seiner Charakteristik, seiner Schilderung und seiner Seelenmalerei in vollem Glanze. Der gewalttätige junge Eroberer der Quelle wird bei ihm zum jugendlichen Heißsporn, der nichts auf sich sitzen lassen kann und dadurch in seine vielen Kämpfe verwickelt wird, der aber dabei in die Welt hineinlacht wie der Morgenstern, als sollte seine in sieghaftem Übermut blühende Jugend ewig währen. Das Fest, das Marke veranstaltet, als Riwalin an seinem Hofe weilt, umgibt Gottfried mit allen Reizen der blühenden, lachenden, vom Vogelsang durchtönten, von linden Lüften durchwehten Frühlingslandschaft, und unter den schönen Frauen, die sie beleben, hebt er Blanscheflurs wonnige Erscheinung wie unter den Rittern Riwalins herrliche Gestalt als allbewunderten Mittelpunkt heraus. Das Hauptthema aber, die Liebe, die bei Thomas die Prinzessin wie eine plötzliche Erkrankung mit allen äußeren Merkmalen eines hitzigen Fiebers überfällt und von ihr in zwei langen Monologen erörtert wird, behandelt er ganz selbständig in veränderter Anordnung und unter viel stärkerer Betonung der seelischen Vorgänge. Zunächst stellt er ihr Keimen und ihr Schwanken zwischen Hoffnung und Zweifel bei Riwalin dar und veranschaulicht es durch ein weit ausgesponnenes Gleichnis, um erst danach Blanscheflurs Empfindungen und Gedanken teils schildernd, teils in einem großen frei umgestalteten und verinnerlichten Monolog ausführlich zum Ausdruck zu bringen. Und ebenso selbständig bleibt dann Gottfried in der zarten Schönheit seiner Zeichnung der Liebeszene am Bette des Todwunden, in der

Schilderung des beglückenden heimlichen Verkehrs der beiden nach Riwalins Genesung und schließlich, nach Riwalins Tode, in dem erschütternden Bilde von der in tränenlosem Schmerz Versteinerten und Verstummten, die in qualvollen Todeswehen zur Mutter wird.

In Eilharts Version, wo Blanscheflur aus anderem Grunde stirbt und Riwalin am Leben bleibt, wird Tristan an dessen Hof von seinem Lehrer Kurneval in allen ritterlichen und höfischen Künsten sorgfältig ausgebildet. Thomas führt neben diesem noch einen Pflegevater Rual ein, der schon in seinem Beinamen „li Foitenant" den Typus des getreuen Vasallen verrät. Er ist ein sehr sympathischer Vertreter dieser Gattung, einem Berchtung von Meran ebenbürtig in der Treue, mit der er seinen jungen Herren als sein eigenes Kind aufzieht und mit der er ihm, als er von norwegischen Kaufleuten geraubt ist, jahrelang nachspürt von Land zu Land, schließlich als ein zum Bettler verarmter Landfahrer, bis er ihn endlich an König Markes Hof findet. Gottfried weist daneben auch noch Ruals Weibe eine freundliche Rolle zu, in der sie treue mütterliche Fürsorge für das Kind betätigt. Die Erziehung des der Mutter Entwachsenen erstreckt Thomas vor allem auf die sieben freien Künste mit besonders gründlichem Unterricht in der Musik; Gottfried läßt ihn auch in den fremden Sprachen noch besonders ausbilden, und welche Erfahrung und Gewandtheit der Knabe auch in äußeren höfischen Fertigkeiten erreicht, zeigt bei Thomas wie bei Gottfried die echt französische Szene von der überaus wichtig genommenen kunstvollen Zerlegung eines erjagten Hirsches und der Präsentierung seiner einzelnen Teile in großem geräuschvollem Aufzuge, mit der Tristan sich an Markes Hof zu dessen besonderem Wohlgefallen einführt. Wolfram hatte schon nach Eilharts Erzählung den Gegensatz zwischen der höfischen Bildung des jungen Tristan und seinem tumben Parzival empfunden. „In zôch nehein Kurvenâl" bemerkt er von seinem Naturkinde. Thomas-Gottfrieds französischer Musterknabe, der alles weiß und alles kann, mit allem fertig ist und für alles gebührend bewundert wird, unterscheidet sich vollends von dem reinen Toren, dem ein unbegreiflich holdes Sehnen die Brust schwellt und die Tränen ins Auge treibt, wenn er im Walde den Vögeln lauscht, der die Mutter fragt „was ist Gott?" und der weltfremd aus seiner Waldeinsamkeit in die Welt hineinstolpert. Gottfried hat sichtliches Wohlgefallen an seinem höfischen Wunderkinde gehabt und sein Bild mit bestechender Grazie ausgeführt.

Das Schwert empfängt Tristan bei Eilhart unmittelbar vor dem

Kampfe mit Morold. Thomas und Gottfried leiten mit einem ausführlicheren Bericht von der Schwertleite zu einem besonderen Kapitel über, welches durch ihre abweichende Erzählung von Riwalins Ende bedingt ist: der junge Ritter fährt heim, um am Mörder seines Vaters Rache zu nehmen und sein Erbe wieder zu erobern, und er kehrt erst, nachdem er jenen getötet, dieses erworben und Ruals Obhut anvertraut hat, an Markes Hof zurück, wo sich nun das Morold-Abenteuer anschließt. Bei der Erzählung der Schwertleite läßt Gottfried als Deutscher den Ritterschlag fort, von dem Thomas eingehend berichtete (vgl. oben S. 165 u. Anm.). Statt der Rede, mit der Marke den Schlag begleitet, läßt er den König bei der Umgürtung mit dem Schwerte und dem Anheften der Sporen die sittlichen Gebote des Rittertums dem Jüngling zu Gemüte führen, und mit der Überreichung des Schildes läßt er ihn den Segenswunsch zu der neuen Würde aussprechen. Einen Buhurt schließt er gleichfalls nach deutschem Brauche der feierlichen Handlung an, ohne daß die Quelle etwas davon enthielt. Dafür, daß diese irgendwelche Anregung zu Gottfrieds berühmtem Exkurs zur Schwertleite über seine dichtenden Zeitgenossen oder zu der Heranziehung der antiken Gottheiten enthalten hätte, liegt durchaus kein Anhaltspunkt vor, und auch die allegorische Ausführung über die Ausstattung Tristans und der Jünglinge, die mit ihm das Schwert empfangen, wie nämlich hoher Mut, Reichtum, Verständigkeit und höfischer Sinn ihre Kleidung herstellten, wird Gottfrieds Eigentum sein. Freilich beruft er sich hier auf das „mære", und solches Zitat hat sonst mehr bei ihm zu bedeuten als bei anderen; aber keine der anderen Überlieferungen weiß etwas von dieser Allegorie. Sicher ist dann ein ähnlich allegorischer Gedanke bei Tristans Kampf mit Morold ein durch Hartmann angeregter Einfall Gottfrieds, daß nämlich hier Vier gegen Vier streiten, indem der traditionellen Viermännerkraft Morolds gegenüber auf Tristans Seite Gott, das Recht und williger Mut standen, was Gottfried in diesem Falle allerdings auch ausdrücklich der Überlieferung des „mære" von einem Zweikampf entgegensetzt und durch seine ganze Kampfschilderung durchführt.

Als Morold Tristan die Wunde beigebracht hat, verkündet er ihm bei Thomas und Gottfried, um dem Kampf ein Ende zu machen, daß Tristan durch die Wunde vergiftet sei und nur von seiner Schwester geheilt werden könne. Infolgedessen muß dann, nachdem dieser Versuch gescheitert ist, und Tristan Morold getötet hat, die Seefahrt ins Ungewisse, die im Urtristan und bei Eilhart den Helden

durch einen wunderbar glücklichen Zufall nach Irland und damit zu der Heilung durch Isolden führt, zu einer zielbewußten Reise mit der spannenden Frage werden, wie es ihm gelingen kann, die Genesung aus der Hand seiner bittersten Feindin zu erhalten. Wie Thomas diese veränderte Aufgabe im einzelnen ausgeführt hat, läßt sich bei der kurzen Fassung seiner nordischen und seiner englischen Bearbeitung nicht mehr erkennen. Es scheint nach ihnen doch, daß er sich bei seiner Änderung von der alten Vorstellung einer ziellosen Fahrt nicht ganz losgemacht hat. Eine völlig folgerichtige Entwickelung des Abenteuers gibt jedenfalls nur Gottfrieds ausführliche Behandlung, die aber auch einen Kompromiß mit der Eilhartschen Urtradition herstellt. Bei Gottfried hat der Held von vornherein an seine Heilung durch Morolds Schwester gedacht, denn er hat nach dem Kampf seine Wunde durch den vorgehaltenen Schild vor allen Iren verborgen, so daß auch Isolde nichts von ihr ahnt. In seinen Qualen entschließt er sich dann später, von Kurvenal und einigen anderen begleitet, in einem wohlausgerüsteten Schiff auszufahren, um die Hilfe seiner Feindin zu suchen, während er durch Marke verbreiten läßt, daß er — wohl nach dem Vorbilde von Hartmanns Armem Heinrich — einen Arzt in Salerno befragen wolle. Eine halbe Meile vor Dublin aber läßt er das große Schiff mit seinen Genossen umkehren, nachdem er sich wie der Tristan der alten Überlieferung allein mit seiner Harfe in einem Nachen auf gut Glück den Wellen hat anvertrauen lassen; und als dann die Iren das führerlose Schifflein bemerken und einbringen, erzählt er ihnen von einem vierzigtägigen Umhertreiben in seinem führerlosen Boot. Erst bei Thomas-Gottfried kommt dabei das bei Eilhart ganz verkümmerte Harfen- und Spielmannsmotiv zu seinem Rechte: Ein wunderschönes Harfenspiel tönt den Iren aus dem treibenden Boot entgegen. Die Kunst des vermeintlichen Spielmanns Tantris gibt Veranlassung, den Königshof auf sie aufmerksam zu machen, Tristan wird der Lehrer der jungen Isolde; ihre gleichnamige Mutter, auf die hier die Heilkunst übertragen wird, während diese doch am Schluß des Romans wieder wie bei Eilhart der Tochter zufällt, nimmt sich aus eben jenem Grunde seiner an und stellt ihn wieder her. Die Richtlinien der Erzählung waren hier durch Thomas gegeben, aber im einzelnen hat Gottfried augenscheinlich wieder nicht Weniges frei ausgeführt, und wie vorher an Tristans eigener Erziehung, so hat er jetzt am Unterricht Isoldens ein lebhaftes Interesse. Einen klugen und kunstreichen Pfaffen, der die alte und

die junge Isolde schon zuvor in Literatur und Musik unterwiesen hatte und Tantris der Königin empfiehlt, hat der deutsche Dichter wohl selbständig eingeführt, ebenso unter Tantris Unterrichtsgegenständen die „Moralität", die Gott und der Welt zu gefallen lehrt und aller „edelen Herzen Amme" ist, eine Tugend- und Anstandslehre, die er allen jungen Damen angelegentlichst ans Herz legt. Vor allem aber ist Gottfried doch mit ganzer Seele bei Isoldens Unterricht in Musik und Dichtkunst. Wie sehr ihm die Kunst persönlich Herzenssache ist, zeigt er bei der Unterscheidung des Spielens und Singens, das man *sus ûzen hin getuot âne herze und âne muot*, wie es vom kranken Tristan im Schiff, wenn auch mit großer Kunstfertigkeit ertönte, und andererseits des rechten Spiels und Sangs, die aus des Herzens Grunde quellen, wie Tristan sie erklingen läßt, als vor der Hilfe verheißenden Königin Hoffnung und Frohmut und neuerwachtes Lebensgefühl ihn durchfluten (7532—40 und 7824—31). Eine hübsche Schilderung, wie der königliche Vater, wenn er guter Laune ist oder wenn er die Tochter fremden Rittern vorführen will, Isolden ihre vielseitige Kunst zeigen läßt, hat Gottfried mit manchen speziell französischen Einzelheiten aus Thomas übernommen; sein eigen ist wieder aber ein ausgesponnener Vergleich von Isoldens Gesang mit dem der Sirenen, der im Bunde mit dem Magnetstein die Schiffe so an sich zieht wie Isolde die „edelen Herzen", die sie offen durch ihr Lied und Harfenspiel, heimlich durch die stille Macht ihrer Schönheit bezaubert und fesselt mit *senender nôt*.

So wird das eigentliche *senemære* bewußt vorbereitet; denn schon bei der ersten Erwähnung Isoldens in diesem Kapitel hat Gottfried ausdrücklich betont, daß mit ihr nun die Heldin der Erzählung eintrete, und bei Tristans erstem Zusammentreffen mit ihr hat er auf ihren späteren Herzensbund hingewiesen. Die Hervorhebung ihres überwältigenden Liebreizes in diesem Zusammenhange und der begeisterte Lobeshymnus, den Gottfrieds Tristan nach seiner glücklichen Rückkehr an Markes Hof auf Isolden anstimmt, sind andererseits geeignet, den Aufbau der Fabel in gewisser Weise zu schädigen, da dieser doch ganz auf die übernatürliche Wirkung des Minnetrankes gestellt war. Bedurfte es eines solchen noch, wo es doch schon nach den so lebhaft geschilderten Umständen das Natürlichste von der Welt gewesen wäre, wenn Tristan sich in Isolden verliebt hätte? Bei Gottfried wie bei Thomas kämpft hier wie auch sonst ein Streben nach natürlicher Begründung, ein rationalistischer Zug, gegen das Unwahrscheinliche und Märchenhafte der alten Über-

lieferung, ohne dies doch überall beseitigen oder unterdrücken zu können. Bei Tristans erster Fahrt nach Irland entstand jener Kompromiß zwischen dem durch Absicht und dem durch wunderbaren Zufall zum Ziel geführten Unternehmen; derselbe Vorgang wiederholt sich bei der zweiten Irlandfahrt. Markes Vasallen neiden Tristan seine Erfolge und die Aussicht den Thron zu erben. Sie drängen unter Drohungen den König zur Vermählung. Nach der alten von Eilhart berichteten Fassung entzieht sich Marke geschickt ihrem Ansinnen: er erklärt, daß er bereit sei ihrem Rate zu folgen, aber daß er nur die unbekannte Schöne heiraten werde, der das von der Schwalbe ihm zugetragene wundervolle Haar gehöre (s. o. S. 119f.). So unmöglich die Erfüllung der Bedingung erscheint, Tristan wagt zu diesem Zwecke wieder die Seefahrt ins Blaue hinein, und durch Zufall trägt sie ihn an die irische Küste. Ein zweiter Zufall rettet ihn und seine Begleiter dann vor der Todesstrafe, mit der dort alle Untertanen Markes nach Morolds Tötung bedroht sind. Es ist die Nachricht vom Drachen, dessen Erlegung mit der Hand der Königstochter belohnt werden soll. Thomas beseitigt das Märchen vom goldnen Haar und er oder, was mir doch das Wahrscheinlichere ist, erst Gottfried, wendet sich mit bissiger Ironie gegen die törichte Unwahrscheinlichkeit dieser Fabelei. Bei beiden verlangen dann die Vasallen unmittelbar, daß Marke um die irische Königstochter freien solle, und Tristan unterzieht sich, ohne daß irgendein egoistischer Gedanke an die so Hochgepriesene erwähnt würde, der auch hier zunächst unerfüllbar scheinenden Aufgabe. Aber ihre Lösung wird dann bei Thomas doch wieder nur durch das zufällige Zusammentreffen mit der Drachenangelegenheit ermöglicht. Auch hier hat erst Gottfried abgeholfen, indem nach seiner Darstellung Tristan schon zuvor von jener Angelegenheit gewußt und den Drachenkampf von vornherein als Mittel zur Verwirklichung seines Werbungsplans ins Auge gefaßt hat, als er die unausführbar scheinende Aufgabe übernahm.

Nachdem Tristan dann den Drachen erlegt hat, fügt Gottfried in Gestalt eines Kampfes des Seneschal mit dem toten Ungeheuer eine komische Szene ein, die der stärkeren Herausarbeitung und anschaulicheren Zeichnung dieses feigen Prahlhanses und zugleich auch ausnahmsweise einmal der Belustigung seiner Zuhörer dienen soll. Zu einem kleinen Meisterstück hat der deutsche Dichter dann wiederum die Auffindung des scheintoten wirklichen Drachenbesiegers selbständig ausgestaltet. Mit der Erfindung, daß

die zauberkundige Mutter Isolde erst ihr Traumorakel befragt, um zu erfahren, daß nicht der Seneschal der Drachentöter ist, tritt er mit einer etwas zu weit gehenden Motivierungssorge diesmal aus dem rationalistischen Geleise heraus; die Gewißheit, daß dieser Feigling die Großtat nicht vollführt haben konnte, hätte als Grund für die Nachforschung der Frauen genügt; es bedurfte dazu keiner übernatürlichen Eingebung. Um so vollendeter ist die weitere Erzählung, wie bei ihrem Suchen durch ein Anzeichen nach dem anderen ihre Vermutung allmählich zur Gewißheit wird, bis die junge Isolde von fern den Helm des Bewußtlosen leuchten sieht und so — nur bei Gottfried — als Erste „ihr Leben und ihren Tod, ihre Wonne und ihren Schmerz“ wahrnimmt. Vor allem aber fesselt dann, als sie den Helden leblos in einer Wasserlache finden, der meisterhaft geführte Dialog der Frauen, der uns in echt weiblicher Stilisierung ihre Erregung durch alle Stufen des ersten Erblickens, des Verzagens, des Hoffens und bei den ersten Lebenszeichen ihr Handeln mit erleben läßt, bis der Giftbetäubte aus seiner elenden Lage erwacht, die schönen Gesichter der drei hilfreichen Frauen über sich leuchten sieht und nun in klarerem Bewußtwerden die Worte mit ihnen tauscht, die zu seiner Erkennung als Tantris der Spielmann führen. In stofflichen Einzelheiten steht Gottfried hier Eilhart näher als der Saga, besonders auch in der Beteiligung Brangänens an dieser ganzen Szene. Und ebenso läßt er sie in Übereinstimmung mit seinem deutschen Vorgänger in das folgende Ereignis eingreifen, wo Isolde durch das Einfügen des verhängnisvollen Stahlsplitters in die Scharte an Tristans Schwert Tantris als Tristan und Mörder ihres Oheims erkennt und sich an dem Wehrlosen blutig rächen will, während Brangäne die Versöhnung zustande bringt. Saga und Tristrem lassen die treue Dienerin erst bei der Erzählung vom Minnetrank auftreten. So wird Gottfried an jenen Stellen Eilharts Dichtung benutzt haben. Dagegen ist er es gewesen, der Isoldens Mutter stärker herangezogen und ihrer Klugheit und Tatkraft in allen um den Drachenkampf gruppierten Szenen die Führung der Handlung statt der Tochter übertragen hat. Ihm war wohl eine engere Begrenztheit jungfräulichen Wesens sympathischer. So wird es bei ihm zu einem hübschen Zuge mädchenhafter Neugier, daß die junge Isolde das Schwert des interessanten Tantris heimlich in die Hand nimmt und aus der Scheide zieht, während sie ihn im Bade weiß, wodurch dann die verhängnisvolle Entdeckung erfolgt; daß sie aber dann auch das Anagramm Tantris-Tristan herausbringt, ist

für das junge Mädchen eine Leistung, vor der die Mutter sich bekreuzt und segnet und ruft: „Gott bewahr dich, woher in aller Welt kam dir soviel Einsicht!" Die Beratungsszenen, welche der Entlarvung des Seneschal vorangehen, werden bei Gottfried besser angeordnet als bei Thomas. Die Entlarvung selbst wird von ihm zu einem großen, wirkungsvollen Akt ausgestaltet, als dessen Hauptpersonen erst Isolde, dann Tristan in ausführlicher Schilderung ihrer äußeren Erscheinung mit ähnlicher poetischer Technik wie vordem Riwalin und Blanscheflur (s. o. S. 325) vorgeführt werden, so daß nun das Bild der beiden dem Zuhörer und Leser lebendig vor Augen steht, bevor er in die Entwicklung ihres Liebesromans eintritt. Diese vollzieht sich nun in ihren Hauptakten bei Thomas-Gottfried und Eilhart wesentlich übereinstimmend. Auf der Fahrt nach Cornwall der ahnungslose Genuß des Liebestranks, der die beiden zur liebenden Vereinigung zwingt; in der Hochzeitsnacht die Hintergehung Markes, indem zunächst Brangäne nach langem Widerstreben Isoldens Rolle an des Königs Seite spielt, um dann unbemerkt mit Isolde zu tauschen; Isoldens Mordplan gegen die getreue Mitwisserin, seine Vereitelung durch die gedungenen Mörder und Isoldens Reue; der Verkehr der beiden Liebenden, und dann das Einsetzen des Gegenspiels. Bei Eilhart ist es die alte Mißgunst, die sich zunächst wieder gegen den vortrefflichen und beliebten Helden richtet, aber bald ihren Angriffspunkt in seinem Verhältnis zu Isolden findet; Antret, ein Neffe Markes, ist der Führer dieser Neidinge. Bei Thomas-Gottfried geht die feindliche Handlung gleich von einer einzelnen Person, einem Freunde Tristans, dem Truchseß Marjodo, aus, der durch Zufall Zeuge eines nächtlichen Besuches Tristans bei der Königin wird und nun aus Eifersucht den Verdacht des Königs erregt und die Ausspähung des heimlichen Verkehrs der beiden Liebenden betreibt. Bei Eilhart wie bei Thomas-Gottfried scheitern diese Versuche zunächst an Markes Vertrauen, doch wird der König bei Eilhart bald durch den unvermuteten Anblick einer Zärtlichkeitsszene anders belehrt. Er verweist Tristan vom Hofe, aber, wie es die Wirkung des Minnetranks mit sich bringt, erkranken die beiden Liebenden schwer. Bei Thomas-Gottfried stellt dagegen Marke auf Marjodos Veranlassung Isolden durch listige Äußerungen auf die Probe, die sie veranlassen sollen, ihre Gefühle zu verraten. Sie antwortet unvorsichtig, macht aber jedesmal auf Brangänens schlaue Ratschläge hin das Verfehlte wieder gut. Doch wird auch bei Thomas-Gottfried der Verkehr des Liebespaares durch Markes

Mißtrauen so gestört, daß es erkrankt und auf neue Mittel zu heimlichen Zusammenkünften sinnen muß. Durch den Span mit verabredeten Zeichen, den Tristan durch das Bächlein vor oder durch Isoldens Kemenate schwimmen läßt, gibt er ihr bei Thomas-Gottfried wie bei Eilhart kund, wann er heimlich in einem Baumgarten ihrer wartet. Ein Zwerg, der in beiden Fassungen als Spion gewonnen ist, veranlaßt den König zur gemeinsamen Belauschung eines solchen Stelldicheins von einem Baum aus, der den Treffplatz am Quell überdeckt. Tristan gewahrt die Späher rechtzeitig an ihrer Widerspiegelung im Wasser. Er macht die später kommende Isolde durch sein Benehmen aufmerksam, und sie führen nun eine täuschende Szene auf, bei der Isolde Tristans Bitte um ihre Fürsprache bei dem gegen ihn aufgebrachten Marke schroff ablehnt und beide auseinandergehen. Von der Unschuld der Beiden überzeugt, hätte Marke den bösen Zwerg beinahe getötet, aber dessen List schafft ihm bald einen besseren Beweis von der Schuld des Paares. Zwischen dem Bett Tristans, der mit dem königlichen Paar das Schlafzimmer teilt, und dem Bett Isoldens streut er Mehl, in dem sich Tristans Fußspuren verraten sollen. Der Held bemerkt die List. Als der König zur Frühmette gegangen ist, setzt er mit gewaltigem Sprung aus seinem Bett in das der Königin. Dabei bricht aber seine Wunde auf und das Blut wird sein Verräter. Auch in diesen Ereignissen stimmen die beiden Tristanversionen wesentlich überein. Da jedoch nach Thomas-Gottfried die Wunde von einem Aderlaß herrührt, dem sich gleichzeitig auch der König und Isolde unterzogen haben, und die Königin das Blut in ihrem Bett auf das Aufbrechen ihrer Wunde schiebt, so vermag Marke durch seine Feststellung des Blutes in den beiden Betten keine Gewißheit zu gewinnen und bleibt im alten Zweifel. Bei Eilhart dagegen wird der auf frischer Tat Ergriffene sogleich gefesselt; er soll gerädert, Isolde verbrannt werden. Der Versuch ihrer grauenhaften Schändung, Tristans und ihre Befreiung erfolgt wie oben (S. 122) dargelegt ist, und an ihre Flucht schließt sich das gemeinsame Waldleben an. Thomas-Gottfried läßt an Stelle dieser brutalen Szenen, die Tristans Überführung voraussetzen, das Gottesgericht treten, das dem zweifelnden Marke die Gewißheit von Isoldens Schuld oder Unschuld bringen soll.[1]) Sie

[1]) Die Berolfortsetzung berichtet im Gegensatz zu Eilhart nach der Verurteilung und Befreiung der beiden auch noch das Gottesurteil, und zwar mit Heranziehung des König Artus und nachdem Tristan schon verbannt ist. Über das internationale Motiv, das schon im 3. Jahrh. vor Chr. im indischen Jatakam

bescheidet Tristan als armseligen Pilgrim verkleidet an die Stelle, wo sie vor der Gerichtsstätte landen soll und läßt sich von ihm dort an Land tragen. Auf eine zugeflüsterte Weisung strauchelt er und stürzt mit ihr nieder; so kann sie nun auf den Eid hin, daß sie nie bei einem anderen Manne als bei Marke und dem armen Waller gelegen habe, ohne Schaden das glühende Eisen tragen. Die ironische Bemerkung über den „windschaffenen" Christus (s. o. S. 320) ist ganz Gottfrieds Eigentum. Soweit die Erzählung den weiteren Verlauf von Isoldens Doppelverhältnis betrifft, setzt sie sich in dem Wiedererwachen von Markes Eifersucht beim Anblick des vertraulichen Verkehrs der versöhnlich wieder aufgenommenen Liebenden fort. Marke verbannt sie von seinem Hofe, und so ziehen sie in den Wald. Die beiden Fassungen treffen dort wieder zusammen in der Szene, wo die Liebenden, als einst Marke im Walde jagt, durch ein Schwert getrennt in ihrer Höhle schlummern und so vom König gefunden werden, der auf Isoldens Wange heimlich seinen Handschuh legt — wie Eilhart und nach Ausweis der Saga auch Thomas, nicht aber Gottfried berichten — und davon geht. Bei Eilhart, wo ja die beiden der Todesstrafe Entflohenen Markes Verfolgung fürchten müssen, fliehen sie, als sie beim Erwachen voll Schrecken das Zeichen von Markes Anwesenheit entdeckt haben, zu jenem frommen Einsiedler, der Tristan als erste Vorbedingung der Absolution auferlegt, Isolden aufzugeben. Das kann Tristan erst erfüllen, als das vierte Jahr seit dem Genuß des Minnetrankes und damit dessen Wirkung abgelaufen ist. Nun söhnt sich Marke auf die Mahnung des Beichtvaters mit Isolden aus und nimmt sie wieder zu sich, während Tristan in die Verbannung gehen muß.

Nach den abweichenden Voraussetzungen bei Thomas dringt dagegen bei Marke, nachdem er das keusche Beisammensein der Beiden gesehen hat, doch wieder die Überzeugung von ihrer Unschuld durch; er nimmt sie in Gnaden wieder auf. Das alte Spiel beginnt von neuem. Erst als Marke das Paar einmal in zärtlicher Umarmung schlummernd auf einem Lager im Baumgarten findet, ist ihm jeder Zweifel benommen. Während er aber Zeugen herbeiholt, entflieht Tristan nach schmerzvollem Abschied von Isolden. Die Zeugen finden nichts was Isolden belasten könnte, während für

---

auftritt s. J. J. Meyer, Isoldes Gottesurteil in seiner erotischen Bedeutung, ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgesch., Berlin 1914. Literatur auch bei Schöpperle S. 225. Zu den theologischen Anschauungen über das Gottesurteil s. Stökle, S. 80f.

Tristan nun auch in dieser Version die Zeit der Verbannung von Isolden beginnt.

Von Tristans nächsten Erlebnissen in der Trennungszeit gehen die beiden wichtigsten bei Eilhart und Thomas-Gottfried auseinander, weil sie auf den verschiedenen Voraussetzungen der beiden Fassungen beruhen. Bei Eilhart und seiner Quelle hat König Artus von England neben König Marke von Cornwall Platz, und so wird hier Tristan mit Artus und seinem Hof in Verbindung gebracht zu einem Abenteuer, das ihn wieder mit Isolden zusammenführt (s. o. S. 123f.). Bei Thomas-Gottfried ist Artus von vornherein schon dadurch ausgeschaltet, daß Marke König von Cornwall und England zugleich ist. Artus gehört bei ihm einer früheren Generation an. Dagegen werden hier wie schon in der auf Tristans Schwertleite folgenden Erzählung die Beziehungen des Helden zu seinem Heimatland Parmenien festgehalten. Dorthin geht Tristan auch jetzt, um sich bei Rual Rat zu holen; aber er kann nur noch an den Gräbern seiner Pflegeeltern trauern, während ihn deren Söhne mit rührender Freude und Dienstmannentreue aufnehmen. Als aber Tristan nach längerem Aufenthalte von Kämpfen in einem Nachbarlande hört, treibt es ihn hinaus, um seinen Schmerz um Isolde zu vergessen, und hier vereinigen sich wieder die Geleise der Eilhart- und der Thomasfassung. Der Held hilft dem Herzog Jovelin (König Havelin Eilh.), der in seiner Hauptstadt Karke (Karahes Eilh.) besonders durch Rigolin (Riol Eilh.) von Nantes hart bedrängt ist, in tapferen Kämpfen in Gemeinschaft mit Jovelins Sohn Kaedin (Kehenis Eilh.), bei denen Rigolin gefangen genommen wird. Nachdem der Friede hergestellt ist, sucht Kaedin seinen Kriegskameraden an sein Haus zu fesseln, indem er die Verbindung Tristans mit seiner Schwester betreibt, die gleichfalls den Namen Isolde (Isalde) führt. Bevor die Ehe zustande kommt, bricht Gottfrieds Gedicht ab.

An stofflichem Zuwachs, der außerhalb dieser langen Linie liegt, bringt Thomas und mit ihm Gottfried zwei Abenteuer, die mir in ihrer inneren und äußeren Abrundung und dem pointierten Schluß auf den Ursprung aus selbständigen Lais zurückzuweisen scheinen. Beide sind insofern untereinander motivverwandt, als es sich in beiden Fällen um ein unvorsichtiges Versprechen und dessen unerwünschte Einlösung handelt. Das erste ist eine Variante zur Entführung der Ginevra: wie König Artus von Meleagans, so läßt sich Marke von Ritter Gandin zu der Zusicherung verleiten, ihm alles zu geben, was er sich wünsche. Der eine wie der andere verlangt

die Königin und führt sie von dannen; doch wird sie dem Entführer wieder abgenommen, dort durch Kämpfe, hier durch List. Tristan ist es, der, wiederum in der Rolle eines Spielmanns, Gandin täuscht und Isolden zum zweitenmal Marke zuführt. Zwischen der Schilderung von Tristan und Isoldens Liebesverkehr nach Isoldens Versöhnung mit der vor ihrem Mordanschlag erretteten Brangäne einerseits und der Erzählung von der Überraschung der Liebenden durch Marjodo andererseits eingelegt, ist dies Abenteuer ohne jede Bedeutung für die Entwicklung der Haupthandlung. Und das gleiche gilt für die zweite Einlage, die zwischen Isoldens Rechtfertigung durch das Gottesurteil und ihr weiteres Leben mit Tristan am Hofe des versöhnten Marke fällt. Diesmal ist es Tristan, der einem Herzog Gilan von Wales als Bedingung für die Befreiung seines Landes von einem gewalttätigen Riesen das unvorsichtige Versprechen abgewinnt. Der Gegenstand seiner Forderung ist nach Überwindung des Unholds ein Wunderhündchen, das durch ein Glöckchen, das es am Halse trug, alle traurigen Gedanken verscheuchte und Gilans ganze Freude war. Daß Gilan auch Tristan einmal durch Vorführung des Hündchens die traurigen Gedanken an Isolden vertrieben hatte, war die Veranlassung für den Helden geworden, es für Isolden zu erwerben, von der er seit seiner verkappten Beihilfe beim Gottesgericht getrennt war, und er übersendet es ihr, damit sie von der Trauer um ihn befreit werde. Sie aber will nicht froh sein, wo sie den Geliebten traurig weiß, und reißt dem Hund das Glöckchen vom Halse, das damit seine Zauberkraft verliert. Dieser schöne Schluß, der sich nur bei Gottfried findet, gibt der kleinen Episode solchen Reiz, daß man sie ungern vermissen würde, so wenig sie auch in organischem Zusammenhang mit der Entwicklung des Romans steht. Sie auszuscheiden wird Gottfried ebensowenig wie bei dem Gandin-Abenteuer in den Sinn gekommen sein.

In der Folge der Abenteuer schloß sich eben Gottfried einfach Thomas an, aber im einzelnen betätigt sich auch im ganzen zweiten Teil seine selbständige Durchdringung und Ausgestaltung des überlieferten Stoffes nicht weniger als im ersten. An zwei Stellen können wir uns hier ein genaues Bild von Gottfrieds Verhalten zu seiner Quelle machen, da uns an ihnen Thomas Dichtung erhalten ist (s. o. S. 324, Anm.). Das erste Bruchstück betrifft die Szene im Baumgarten. Bei Thomas führt der böse Zwerg den König zu dem schlummernden Liebespaar und bleibt auf Markes Geheiß dort, bis er selbst seine Mannen als Zeugen herbeigeholt haben wird.

Aber bei der nun folgenden Abschiedszene der beiden Liebenden und Tristans heimlicher Entfernung hat Thomas die Anwesenheit des Zwerges ganz vergessen. Gottfried streicht daher diese Rolle völlig, führt aber andererseits Brangänen, der er ja mit Vorliebe einen Anteil an der Handlung verschafft, auch hier ein als getreue Wächterin, die aber vom König überrumpelt wird. Nur Gottfried führt uns den Anblick der zärtlich verschlungenen Liebenden vor Augen, der sich Marke wie ein schönes in Erz oder Gold fest in eins gegossenes Bildwerk darbietet. Er läßt uns die seelische Erschütterung des nun vom Zweifel zur tödlichen Gewißheit Geführten mit erleben, und statt seiner Rede zum Zwerge, in der er bei Thomas wütend dem schuldigen Paar den Feuertod ankündigt, läßt er ihn schweigend davon gehen und seine Räte und Vasallen auffordern, Zeugen eines Beisammenseins Tristans und Isoldens zu sein, von dem man ihm Mitteilung gemacht habe, damit sie ihm dann Recht und Gericht gegen die Schuldigen nach den Vorschriften des Landrechts verschaffen. Bei beiden Dichtern erwacht Tristan im Davongehen des Königs und weiß was ihm bevorsteht, bei beiden folgen seine Abschiedsworte an Isolden und Isoldens Erwiderung mit Übergabe des Ringes, bei beiden die Mahnung, einander auch in der Ferne treu zu bleiben, bei beiden die Abschiedsküsse und zu alledem auch noch einzelne wörtliche Anklänge. Und doch hat Gottfried das alles in eine neue Form gegossen, die er aus eigenem Empfinden heraus schuf. Schon auf Tristans Weckruf „wir sind verraten“, läßt er die Fortsetzung seiner Rede durch eine erschreckte Zwischenfrage Isoldens unterbrechen; Tristans Versicherung, daß die Geliebte außer Gefahr sei, wenn er von ihr gehe, läßt er fort; er läßt ihn die Lauterkeit ihrer bisherigen Minne betonen, um daran die Ermahnung für die Zukunft zu knüpfen, ihn nicht aus ihrem Herzen zu lassen, wie Isolde für alle Zeit in Tristans Herzen sein werde. Ganz selbständig läßt er Isoldens Erwiderung mit den Worten beginnen, ihre Seelen hätten sich zu lange und zu innig aneinander hingegeben, als daß der Begriff des Vergessens für sie jemals vorhanden sein könnte, und statt ihrer Äußerung bei Thomas, daß es nur für ihre Leiber, nicht für ihre Liebe eine Trennung gebe, läßt er sie zum Schluß den Gedanken einer vollen seelischen und leiblichen Lebensgemeinschaft, ja einer restlosen Identität mit dem Geliebten in die Mahnung kleiden, er möge sich als ihren Leib behüten, wie sie sich behüten wolle, weil sie wisse, daß sie sein Leib und Leben sei. „Nu gât her unde küsset mich: Tristan und Isôt, ir und ich, wir zwei sîn iemer

beide ein ding ân underscheide.“ Und das Leitmotiv aus der Einleitung „ein man ein wîp, ein wîp ein man, Tristan Isôt, Isôt Tristan“, läßt er in ihren Schlußworten „niwan éin Tristan und éin Isôt“ an dieser bedeutenden Stelle wiedertönen. Ganz ähnlich ist das Verhältnis der letzten 128 Verse, die Gottfried gedichtet hat, zu den entsprechenden, mit denen die größeren Bruchstücke von Thomas Dichtung einsetzen. Tristan erwägt in einem langen Monolog, der in dem nur bei Thomas erhaltenen weiteren Verlauf zur Heirat mit Isolde Weißhand führt, daß die blonde Isolde es doch besser habe als er; daß sie Freuden, die er sich um ihretwillen versage, so oft sie wolle mit ihrem Gatten Marke treibe; daß er sich in Sehnsucht um sie aufreibe, während sie ihn vergessen habe, und daß auch er dieser verzehrenden Liebe Ableitung schaffen müsse. Den Selbsteinwurf, ob sie denn wirklich nicht mehr an ihn denke, widerlegt er damit, daß sie ihm keinerlei Botschaft gesandt habe. Das sind die Gedanken, die Gottfried Thomas entlehnt hat, und doch hat er alles wieder anders ausgeführt. Er hat die Gedanken anders geordnet, hat andere Gedanken des Franzosen dazwischen ausgelassen, hat Tristans Erwägungen selbständig eingeleitet durch die Ovidische Regel, daß man den Druck einer unglücklichen Liebe am besten durch eine neue verringere. Er verbindet damit ein Bild vom Rhein, dessen gewaltiger Strom sich auch durch Ablenkung in Nebenarme würde schwächen lassen, und ein Bild vom Feuer, das man in schwache Einzelbrände zerteilen könne. Den quälerischen Zweifel, ob und wo sie ihn mit einer Botschaft hätte erreichen und suchen können, spinnt er frei bis ins einzelne aus. Dagegen streift er den Gedanken an Isoldens Liebkosungen mit Marke viel leiser und zarter, während der Franzose rücksichtslos wieder und wieder darauf eingeht und Tristan in seinem Monolog die scharfe Antithese zwischen Isoldens Lage und der seinigen durchführen läßt. Thomas Erwägungen sind härter und verstandesmäßiger: statt des ersehnten Unerreichbaren will sein Tristan nehmen, was er erreichen kann; findet Isolde ihren Trost in einer legitimen Ehe, so will er ebenso handeln. Solche Äußerungen läßt Gottfried fort; er läßt seinen Tristan dagegen mit Wehmut an die schöne Zeit zurückdenken, wo sie Wohl und Weh, Lieb und Leid gemeinsam trugen, und auf einen weicheren, sehnsüchtigeren Ton ist dies ganze Selbstgespräch des Helden gestimmt.

Wir dürfen diesen Erscheinungen maßgebende Bedeutung beilegen auch für die Fälle, wo es zweifelhaft bleibt, ob die Saga, die in der Regel Thomas treulich übersetzt, ihn richtig und ungekürzt

wiedergibt. Und solche Fälle betreffen gerade besonders die seelischen Vorgänge in Tristan und Isoldens Liebesleben, die im zweiten Teil eine so große Rolle spielen. Findet sich in der Saga auch nur eine Spur solcher Darstellung, so muß man Gottfrieds Anlehnung an Gedanken seiner Quelle in Betracht ziehen; fehlt der Saga jedes Überbleibsel, so können weiterreichende Zusammenhänge oder auch das Auftreten speziell für Thomas oder speziell für Gottfried charakteristischer Merkmale gegen oder für eine selbständige Einlage Gottfrieds sprechen; nirgends aber sind wir berechtigt, eine genaue Übersetzung der französischen Vorlage anzunehmen; überall müssen wir mit kleineren oder größeren Änderungen, Streichungen und Zutaten des Deutschen rechnen, und überall mit der persönlichen Stimmung und Farbe, die Gottfried seiner Erzählung, seinen Schilderungen, seinen Reden und Reflektionen gibt.

Auf der Höhe der Darstellung von Tristan und Isoldens Liebesleben stehen die Szenen vom ersten Wirken des Zaubertrankes und vom liebesseeligen Waldleben der beiden. An beiden Stellen hat Gottfried Motive von Thomas übernommen. An der ersten muß im Gespräch der beiden vom ersten Verlangen Erfaßten das Spiel mit den verschiedenen Bedeutungen der Wortverbindung „lameir“ (das Meer, das Bittere und das Lieben) in Isoldens Antwort auf Tristans Frage, was ihr fehle, aus der französischen Quelle stammen; aber was Gottfried ihr sonst verdankt, läßt sich nicht feststellen, da Saga und Tristrem hier völlig versagen. Sahen wir bei ihm auf einer früheren Stufe der Erzählung die Bedeutung der späteren Wirkung des Liebestrankes gefährdet, so wird sie jetzt durch Einlegung einer kleinen Kontrastszene kunstvoll gesteigert. Isolde fühlt sich auf dem Schiff höchst unglücklich nach dem Scheiden von Eltern und Verwandten, Tristan tröstet sie. Das berichtet auch die Saga. Gottfried aber läßt sie dabei Tristans freundliche Bemühungen mit nervöser Gereiztheit abweisen: er sei ihr verhaßt, weil er ihren Oheim erschlagen habe, und wenn das auch, wie Tristan einwendet, gesühnt sei, so sei er doch Schuld an all ihrem Unglück, schuld daran, daß sie jetzt aus Heimat und Elternhaus in die Fremde verkauft sei: von all dem Glanz, den ihr Tristan in Aussicht stellt, will sie nichts wissen, und als er sie daran erinnert, daß er sie doch von dem greulichen Truchseß erlöst habe, ist sie eigensinnig genug zu erklären, daß sie auch den lieber zum Manne genommen hätte, statt mit Tristan hier in die Welt hinaus zu fahren. Und nun der Kontrast, den die große Besiegerin und Versühnerin Minne durch den Zauber-

trank hervorruft, indem sie Haß in Liebe, die beiden Widersacher in ein einiges Eins verwandelt, wo die Seelen für einander lauter und durchsichtig wie Glas offen liegen — ein Bild aus der Mystik, das uns auch schon in „Himmel und Hölle“ (oben S. 64) begegnete. Alle Stufen des Aufkeimens, Bewußtwerdens, des zögernden Andeutens, des Bekennens der Liebe bis zur rückhaltlosen Hingabe läßt uns dann Gottfried mit erleben, den inneren Kampf der Minne mit Ehre und Treue beim Manne, ihren Kampf mit dem Schamgefühl beim Weibe, das erste verstohlene, dann immer kühnere und freiere sich Suchen der Blicke, ein schüchtern lockendes Erinnern Isoldens an die erste Begegnung, an die früheren gemeinsamen Erlebnisse, das zum Hervorquellen ihres zärtlichen Verlangens, zur leisen körperlichen Berührung, zu jenen andeutenden doppelsinnigen Worten und schließlich zum offenen beiderseitigen Geständnis führt.

In der Waldszene läßt die Saga deutlicher erkennen, was Gottfried bei Thomas vorgefunden hat. Schon bei diesem zeigte sich eine wesentliche Verfeinerung des Empfindens gegen Eilhart und seine Quelle. In der alten Auffassung ist der Wald noch die menschenfeindliche Wildnis, das Waldleben ein hartes, entbehrungsvolles Dasein, das ihnen schließlich unerträglich wird. In der Saga schimmert dagegen aus Thomas schon etwas wie Waldromantik durch, wenn wir hören, wie das Liebespaar sich in der unterirdischen, vor alten Zeiten kunstvoll ausgehauenen Felshöhle, die ein herrlicher Baum überschattet, niederläßt, wie es sich davor an dem Quell, der dort von den lieblichen Blumen duftig umgeben wird und auf schönen Waldspaziergängen ergeht, beglückt, sich in dieser Weltabgeschiedenheit ganz allein anzugehören. Gottfried hat das zu einem lebensvollen Idyll im einzelnen ausgestaltet und erweitert. Er verändert und bereichert die Szenerie der Höhle, läßt Vogelstimmen von mancherlei Art die schöne Natur durchklingen und führt uns den ganzen Tageslauf des seeligen Liebeslebens seines Paares vor Augen. Am Morgen gehen sie Hand in Hand hinaus in die betaute, blühende Au, wo der Vogelchor sie in seinem lieblichen Latein begrüßt; Quell und Linden raunen und rauschen ihnen freundlichen Empfang zu; alles, was um sie grünt und blüht und im Tau glitzert, lacht ihnen mit freundlichem Gruß entgegen, und sie wandeln hin und her, reden miteinander oder lauschen all dem Singen und Rauschen, lagern sich am Quell und schauen seinem Flusse nach. Ist dann die Sonne emporgestiegen, so lassen sie sich im Schatten der Linde, wo kühlende Lüfte sich regen, auf dem weichen, blumendurch-

wirkten Rasen nieder und erzählen sich von denen, die vor alten Zeiten in Liebesnot gestorben, von Ovids Phyllis, Canace, Biblis, Dido, und sie besprechen und beklagen das Schicksal dieser unglücklichen Frauen. Wenn sie dann auf andere Gedanken kommen wollen, so gehen sie hinein in ihre Klause. Eins greift zur Harfe, das andere singt zur Begleitung, so üben sie abwechselnd Gesang und Saitenspiel in süßen, sehnsuchtsvollen Weisen und Minneliedern. Diese Höhle war einst von den Riesen der Vorzeit kunstvoll hergestellt für die Liebesgöttin und ihren Dienst; aber erst jetzt wurde diese recht heimisch dort, denn noch niemals war die Minne so lauter und so rein und so ganz von Herzen dort geübt wie von Tristan und Isolden. Eins ist dem andern mehr als Artus' ganze Hofgesellschaft bei den größten Festen, so glücklich sind sie miteinander in ihrer Einsamkeit. Ein wunderbar zartes Bild gibt uns Gottfried von dem schlummernden Liebespaar, wie Marke es durch das Fensterlein der Höhle betrachtet, und, hingerissen von der blumenbekränzten Jugendschönheit des geliebten Weibes, das Fenster mit Blumen schließt, daß die Sonne ihr nicht schade. Vom Idealismus seiner Minneauffassung ist Gottfried so durchdrungen, daß er die realen Grenzen der Schilderung des Waldlebens bei Thomas bewußt überspringt. Was dieser vom Schutz der beiden bei Regen und Kälte sagt, beseitigt er; er will das Bild eines ewigen Frühlings der seeligen Gefilde, die die Liebenden umgeben, nicht stören, und über leibliche Bedürfnisse müssen sie durch die Minne hinausgehoben sein. Erzählt Thomas, wie sie sich zu ihrer Ernährung Wild erjagen, so hebt Gottfried ausdrücklich hervor, daß sie, wie alles in diesem paradiesischen Waldleben, so auch die Jagd nur treiben, wenn ihnen gerade der Sinn danach steht, nicht sowohl um der Nahrung als um der Ergötzung willen. Denn ihres Leibes Nahrung waren die Blicke, mit denen sie einander anschauten, und tief im Inneren hatten sie als ihres Lebens Unterhalt die Treue und die Minne, die mit Feuer das Herz durchströmt. Von dem weichen, wiegenden Rhythmus der Gottfriedschen Verse und der Musik seiner Reime und Klangspiele getragen, bilden diese Schilderungen inneren und äußeren Minnelebens den Höhepunkt seiner Kunst, aber auch Höhen mittelalterlicher Minnepoesie überhaupt, ewig jung für alle Zeiten, die romantischem Empfinden offen stehen.

Weit mehr mittelalterlich gebunden ist die Allegorese, mit der Gottfried auch hier einzelnes überspinnt und umschnörkelt. Greift schon jene Übersetzung der leiblichen Nahrung des liebenden Paares

ins Seelische auf dies Gebiet hinüber, so hat Gottfried mit einer sinnbildlichen Auslegung der ganzen Einrichtung und Ausstattung der Minnegrotte[1]) schon ganz die Pfade eingeschlagen, welche die mittelalterliche Bibelexegese mit ihrer allegorischen Schriftdeutung wandelte. Die Höhle war rund, weit und hoch: rund, weil die Minne aufrichtig, ohne die Winkel der List und Bosheit sein soll; weit, weil die Kraft der Minne unbegrenzt ist; hoch, um ihren hohen Mut anzudeuten, der sich bis in die Wolken hinaufschwingt und dem nichts zu viel ist. Oben an dem Gewölbeschluß glänzen Edelsteine: das Lob der Minnetugenden, das unsere Blicke vom Esterich, auf dem wir niederen Sinnes weilen, aufwärts zieht und damit uns Flügel wachsen läßt, um uns selbst dorthin emporzuschwingen. Auf dem grünen Esterich, dem Sinnbild der Beständigkeit, steht das Bett der Minne, aus Kristall gefertigt, weil sie von kristallener Durchsichtigkeit und Lauterkeit sein soll. Durch den ganzen Fels sind von oben in die Höhle drei Fensterlein hineingehauen: Güte, Demut und Zucht; durch sie leuchtet der Sonnenschein der Ehre, des besten aller Lichter hinein. Und so werden weiter die Riegel und die Vorrichtungen sie zu bewegen, die eherne Tür, der beschwerliche Weg, der zur Höhle führt, die Einsamkeit ihrer Lage bis ins einzelne ausgedeutet. Ähnlich etwa wie die apokalyptische Himmelsburg nach ihrer ganzen baulichen Einrichtung auf theologische Vorstellungen, so wird hier die Liebesgrotte auf Begriffe einer weltlichen Minneethik gedeutet, und damit wird in dieser Einlage Gottfrieds das erste Beispiel einer Gattung weltlicher Minneallegorie gegeben, die in selbständigen Gedichten auf französischem Boden etwa 20 Jahre nach Gottfrieds Tristan, auf deutschem gegen Ende des 13. Jahrhunderts zuerst bezeugt ist. Diese verstandesmäßig ergrübelte Verkehrung des Sinnlichen ins Abstrakte durchbricht fremdartig und doch Gottfrieds Neigung zur Allegorie gemäß die sinnliche Fülle und Frische seiner Darstellung jenes paradiesischen Liebeslebens; aber sie führt uns auch in Gottfrieds sinnig ernste Auffassung von der Minne edeler Herzen, ihrem Wesen und ihren Pflichten, hinein.

Und zu Reflektionen und lehrhaften Erörterungen über die Minne drängt es ihn schon vom ersten Erwachen der Liebe seines Paares an. Eingeführt mit den Worten, daß lange Reden von Minne höfischem Sinne lästig, kurze aber von Wohlgesinnten wohltätig empfunden

[1]) Janko, *Die Allegorie der Minnegrotte bei G. v. Str.*, SB der k. böhm. Gesellschaft d. Wiss. hist. Kl. 1906, 1f.

werden, läßt er jener Erzählung doch eine sehr lange Rede von wahrer und falscher, auf Treue gegründeter und feiler Minne folgen. Die Schilderung von Tristan und Isoldens erstem Liebesleben an Markes Hof verbindet er, durch einen Ovidischen Gedanken angeregt, mit einer sehr hübschen Ausführung darüber, wie unumgänglich zwischendurch auch ein „Zornelîn“ zur rechten Minne gehöre, wie sehr sie durch eine gelegentliche kleine Eifersuchts- und große Versöhnungsszene an Leben und Wärme gewinne. Wie Wollen und Hoffen der Liebenden sich mit der Gelegenheit zu ihrer Verwirklichung abfinden sollen, wird in Verbindung mit dem späteren heimlichen Liebesverkehr der beiden einmal erörtert, und ein großes Thema bilden Argwohn, Zweifel, Überwachung und die Versuche eines Liebenden, Gewißheit über das eigene Mißgeschick zu erlangen, wie sie der Rolle des unglücklichen Marke zufallen.

Gottfrieds Minnelehren sind in diesen Marke-Abschnitten nicht ohne Widersprüche. Er macht es dem von Zweifel und Argwohn gequälten König zum Vorwurf, daß er sich Gewißheit über seines Freundes und seines Weibes Treubruch verschaffen will, weil Zweifel und Wahn immer noch besser seien als gewisses Herzeleid (13781 bis 13856), und er kommt darauf zurück, als Marke sein endgültiges Herzeleid vor Augen hat, daß ihm das Wähnen viel besser getan hätte als dieses Wissen (18219f.). Aber andererseits tadelt er ihn auch, als er nach dem Gottesurteil die Beiden wieder an seinen Hof aufgenommen hat, daß er die offenkundige Liebe des Paares übersieht, weil er nichts sehen will. Er hätte sehen müssen, daß Isolde ihn nicht liebte, aber Gelüst und Verlangen ließen ihn seine Liebe zu ihr nicht aufgeben. Solcher Männer gebe es genug. Wenn die Frauen sie offen sehen lassen, wie sie's treiben, so kann man die Frauen nicht beschuldigen, daß sie die Männer betrügen, sondern diese sind verblendet durch Gelüst und Verlangen. Aber auch, daß Marke bei ihrer Wiederaufnahme bittet und gebietet, in Zukunft ihre Vertraulichkeiten zu lassen, ist nicht recht. Solche Überwachung fällt unter die von den Minnesingern so verfluchte „huote“ und hat das Gegenteil von dem zur Folge, was man damit erreichen will. Denn die Frauen sind eben Evaskinder, die das Verbotene gerade als solches reizt. Frauen, bei denen dies nicht zutrifft, ragen über die Art ihres Geschlechtes hinaus und sind um so mehr zu preisen. Auch für die Frauen stellt Gottfried in einem durch diese Bemerkung eingeleiteten Exkurs die von seinem Freund Hartmann so ver-

herrlichte *mâze* als höchstes Lebensziel hin, die hehre Tugend, die sie den rechten Ausgleich zwischen den Forderungen des Leibes und der Ehre finden läßt. Des Mannes höchste Seeligkeit ist es, wenn eine solche Frau ihm ihren Leib und ihre Ehre hingibt; dann erblüht aus weiblicher Güte in seinem Herzen ein Paradies, in dem kein Unkraut sich findet, und nur die schönen Früchte der Treue und Minne, der Ehre und des Ansehens vor aller Welt wachsen. Ein solches Paar steht in nichts Tristan und Isolden nach, und solcher Isolden würde es noch genug geben, wenn man sie nur recht suchen wollte. Gottfried lenkt damit wieder zu dem Gedanken seiner Einleitung zurück, daß die Liebe seiner edelen Herzen höchste Seeligkeit und Quell aller Tugend und Ehre sei. Solche Liebe hat nach seiner unausgesprochenen Meinung das unbedingte Recht sich durchzusetzen, und nur von diesem Gesichtspunkt aus erklärt es sich, wenn Gottfried alles mißbilligt, was Marke in dieser Sache unternimmt, es sei was es sei. Das Recht des Herzens ist höher als die Ehe, also auch höher als das Gebot der kirchlichen und bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Als schwersten Vorwurf erhebt Gottfried gegen den König den, daß seine unveränderte Liebe zu Isolden sich genügen ließ, sie als Ehefrau zu besitzen und ihren Leib zu genießen, während er wußte, daß ihr Herz einem anderen gehörte. In der Urdichtung war die Wirkung des Zaubertrankes die allein treibende Kraft der Liebestragödie. Sie erstreckte sich noch bei Thomas auch auf Marke, dem, nach seiner Erzählung, in der Hochzeitsnacht noch der Rest des Liebestrankes gereicht wurde. Gottfried lehnt diese Angabe seiner Quelle ausdrücklich ab. Er geht damit wieder einen beträchtlichen Schritt weiter als diese in der Beschränkung des Übernatürlichen. Markes Verhalten zu Isolde mußte nun von innen heraus erklärt werden, und Gottfried ist das gut gelungen. Er beschäftigt sich viel eingehender mit ihm als Thomas und hat ihn in seiner inneren Zerrissenheit zu einer viel interessanteren Persönlichkeit gestaltet. Aber der furchtbaren Tragik des Schicksals dieses im Grunde edlen und gütigen Mannes, daß er von den beiden Menschen, die ihm die liebsten auf der Welt sind, heimlich um Glück und Ehre betrogen wird, ist Gottfried nicht gerecht geworden, wenigstens nicht in seinem Urteil, während doch seine Darstellung von Markes Verhalten bei der Entdeckungsszene gerade in der vornehmeren und milderen Färbung, die er ihr gegen Thomas gibt, tatsächlich einen erschütternden Eindruck hinterläßt.

Auch bei Tristan und Isolden verzichtet Gottfried darauf, alle

Verantwortung für ihr Handeln auf den Zauber abzuwälzen. Bei ihm ist der Trank im Grunde wirklich nur ein Symbol für die allgewaltige Minne. Ihr Kampf mit Treue und Ehre wogt bei Tristan hin und her. Dem ersten Sieg der Minne folgt nach Gottfrieds Auffassung ein Sieg dieser beiden sittlichen Mächte darin, daß Tristan Isolden nicht für sich behält, sondern sie doch schließlich Marke als Gattin zuführt. Dagegen bleibt die Minne bei Isolden unbeschränkte Siegerin und als solche gibt sie der zuvor kindlich Unerfahrenen das unsaubere Mittel ein, mit dem sie Marke in der ersten Nacht betrügt. Ein ernsthaftes und festes Anfassen des sittlichen Problems geht da doch nicht Hand in Hand mit dem Ersetzen des Magischen durch das Seelische. Oberflächlich genug ist schon jene Auffassung vom Sieg der Treue und Ehre bei einer Handlung Tristans, die die dauernde Verletzung der beiden in ihrem Gefolge haben mußte. Isoldens Verhalten verträgt vollends keinen sittlichen Maßstab. Gleich ihre ersten Handlungen, jene Opferung der Ehre ihrer Vertrauten, ihr eigener doppelter Liebesverkehr in der Hochzeitsnacht, der gemeine Meuchelmord, den sie an ihrer Freundin zum Dank für ihre Aufopferung begehen lassen will, lassen sich nur erklären, wo das sittliche Empfinden durch die Glut der Liebesleidenschaft völlig ausgebrannt ist. Zu Isoldens Verbrechen an Brangänen gibt Gottfried ein sittliches Urteil ab, das, an sich unanfechtbar, doch der Schwere der Tat gegenüber recht kühl und zurückhaltend lautet: die sorgenvolle Königin zeigte, daß man Spott und Schmach mehr fürchtet als Gott. Was sie sonst begeht, die dauernde Hingabe ihres Leibes sowohl an den Liebhaber als auch an den Gatten, die Betörung des Gemahls durch Buhlkünste, selbst ihr Betrug mit dem vergifteten Eide im Gottesurteil, wird mit einer Ruhe hingenommen, die bei der scharfen Verurteilung aller Handlungen des betrogenen Gatten doppelt befremdet. Die Leib und Seele umfassende, in Freud und Leid unwandelbare, tiefgründige Liebe steht eben für Gottfried jenseits von Gut und Böse. Allem was ihr feindlich ist, ist auch er als Dichter dieser Liebe feind. Hat man das Werk seines Antipoden Wolfram das Hohelied des Rittertums genannt, so hat Gottfried in seinem Tristan das Hohelied jener Minne gesungen, „edelen herzen ze einer hage". Da ihm Tristan und Isolde in dieser Beziehung vorbildlich sind, so fällt alles Licht im zweiten Hauptteil auf das innige Verschlungensein ihrer Seelen, und eine schärfere Zeichnung ihrer Charakterzüge ist kaum noch zu bemerken.

Doch findet sich wenigstens kein Widerspruch zu den Zügen, die im ersten Teil hervortreten. Zu den Täuschungen, die Tristan seinem Oheim bereitet, stimmt die außerordentliche Gewandtheit, die er schon als Knabe und Jüngling im Belügen der beiden Pilger, Markes und seiner Hofgesellschaft, der Iren, sowie auch der Königin Isolde beim ersten Kennenlernen und bei dem Abschied nach seiner Heilung entwickelt. Seine Erzählung, wie schön er seine Feindin angeführt hat, daß sie ihm das Leben rettete, erntet allgemeines Gelächter an Markes Hof, und auf der Werbefahrt verheißt er seinen Leuten, in Irland wieder „zu lügen was er lügen kann" (8709). So hat er denn auch nach dem Drachenkampf für die Königin, die ihn von seiner Ohnmacht wieder erweckt hat, alsbald eine lange Fabelei bei der Hand. Das Bedürfnis, Tristans Geschick in der Überlistung eines Gegners, seine Kunst als Spielmann und sein Heldentum im Kampf zwischen allen den Liebesabenteuern des zweiten Hauptteils wieder in Erinnerung zu bringen, ist wohl für Thomas mit die Veranlassung gewesen, die Geschichte von Isoldens Entführung und Wiedergewinnung und die vom Wunderhündchen mit dem zugehörigen Riesenkampf einzulegen. Aus ähnlichem Empfinden heraus wird Gottfried Tristans Kämpfe für Vater und Bruder der zweiten Isolde im Anschluß an Eilhart ausführlicher berichtet haben, als Thomas es nach Ausweis der Saga und des Tristrem getan hatte.

Bei Isoldens Charakter kann man wenigstens den heißblütigen Entschluß zur blutigen Gewalttat an Tristan im ersten Teil als Ausfluß desselben Temperaments ansehen, das sich, wenn auch in einer Erregung ganz anderer Art, zu dem Mordplan gegen Brangäne hinreißen läßt, und der völlige Umschwung ihres Wollens nach Erteilung des Befehls läßt auf ein nervöses, schnellen Stimmungswechseln unterliegendes Wesen schließen, wie es Gottfried auch in ihrer vor dem Genuß des Liebestrankes eingelegten Auseinandersetzung mit Tristan gut herausgearbeitet hat. Die klare Stäte ihrer Liebe wird aber wenigstens in dem von Gottfried behandelten Teil ihrer Geschichte durch jenes Wesen nicht berührt. In einem langen Monolog Isoldens, der sich als selbständige Einlage Gottfrieds schon durch die Wiederaufnahme seines originalen Gedankens von ihrer vollen Identität mit dem Geliebten verrät, läßt er sie nach Tristans Scheiden dieser ihrer Stäte in unverändertem Sicheinsfühlen mit ihm und in dauernder selbstloser Hingabe Ausdruck geben.

Brangäne spielt ihre Rolle als kluge, uneigennützige Beraterin im

zweiten wie im ersten Teil. Echt französischer Freude an diplomatischen Schachzügen entstammt die Szene, wo Marke und Isolde, tatsächlich aber die im Hintergrunde stehenden Marjodo und Brangäne im Wortgefecht List wider List ausspielen. Mit gutem Griff hat Thomas sie statt der für die Entwicklung des Ganzen viel zu früh gebrachten Überraschungsszene der Eilhartversion eingesetzt. Brangänes Rolle ist Lunetens verwandt, aber statt Lunetens Humor hat sie einen tragischen Zug.

Mit Markes Charakteräußerungen im ersten Teil harmoniert seine Denk- und Handlungsweise im zweiten durchaus. Eine milde Natur von selbstloser Liebe und Güte gegen seinen Neffen, hat er von vornherein nichts von einem heldischen, tatkräftigen und willensstarken Charakter. Der Schimpf des irischen Tributs liegt auf ihm und seinen Vasallen, erst der junge Tristan muß kommen um sie aufzurütteln; und als er ihm mit Mühe die Erlaubnis zum Kampf gegen Morold abgerungen hat und es nun Ernst werden soll, wird Markes Herzeleid größer als es jemals „ein unbeherztes Weib um einen Mann empfunden hat"; er hätte gern die Tributschande weiter getragen, wenn nur noch der Kampf des geliebten Neffen hätte vermieden werden können. Marke hatte Tristan als Erben seines Reiches eingesetzt und deshalb versprochen ehelos zu bleiben. Aber später, nachdem sich dieser durch seine Überwindung Morolds sogar das Reich gewissermaßen selbst verdient hat, gibt er doch, wenn auch widerstrebend und auf Tristans eigenes Zureden, dem Widerstand mißgünstiger Vasallen nach, ja er läßt schließlich Tristan selbst auf die Werbefahrt ausziehen, die für niemand so gefährlich war als gerade für ihn. Dieser weichen Natur entspricht im zweiten Teil die schwankende, unsichere Haltung des betrogenen Königs, der sich nicht los machen kann von der Liebe zu denen, die ihn hintergehen, sich zur Spionage drängen läßt, um den Anklagen gegen sie auf den Grund zu gehen, von Zweifeln zerrissen, von Eifersucht gequält, doch zu einem endgültigen Bruch mit dem geliebten Weibe, wie ihn seine Ehre fordern würde, nicht die Kraft besitzt. Gottfried hat seinem Marke, wie wir sahen, noch eine mildere Färbung gegeben als Thomas, der seinerseits schon die Brutalität des Marke der Eilhart-Version erheblich gedämpft hatte. Dem deutschen Marke fehlt's an Galle in demselben Sinne wie Hamlet, wenn auch Gottfried einmal sagt, daß Marke sich „in Zorngalle versenkt" habe.

Hierbei kommt dann auch wieder die allgemeine Abneigung der

deutschen Dichter der Blütezeit gegen Brutalitäten ihrer französischen Quellen in Betracht, die wir schon als eine typische Erscheinung feststellen konnten. Der französische Marke will die schuldigen Liebenden verbrennen lassen, der deutsche kündigt ganz objektiv ein förmliches Gerichtsverfahren gegen sie an. Bei Thomas wollen die Leute den ungeschickten Pilgrim, der mit der Königin hingestürzt ist, sogleich töten, bei Gottfried würden sie sich mit Prügeln begnügt haben. König Gurmun droht seinem Weibe an, ihr den Kopf abschlagen zu lassen, wenn der ihrer Obhut anvertraute Tristan sich dem gerichtlichen Zweikampf entziehen würde; Gottfried berichtet nichts von dieser Roheit. Auch die französischen Schimpfreden beseitigt wieder der Deutsche. So die Flüche und Vorwürfe, mit denen die Mütter der nach Irland auszuliefernden Söhne ihre Männer überhäufen, so das Schimpfwort „Hurensohn", mit dem nicht nur Morgant den jungen Tristan, sondern sogar Isolde die Knechte, die sie zum Mord an Brangäne gedungen hat, bedenkt; so die Vergleichung des Truchsessen mit einer Hure im Munde der älteren Isolde; so die zahlreichen „Schuft" oder „Schurke". Selbst der ungeschlachte Riese, den Tristan bekämpfen will, redet bei Gottfried statt mit diesem Scheltwort seinen Gegner mit einem ironischen „Freund" an, womit auch Tristan dem Riesen entgegnet. Man wird an Hartmanns ritterliche Behandlung des Riesen erinnert (s. S. 232). Daß der deutsche Dichter auch in anderen Affektäußerungen zurückhaltender ist als der französische, daß er nicht wie dieser den guten Rual vor Freuden gleich in Ohnmacht fallen läßt, als er Tristan wiedergefunden hat, ist nach den bei Gottfrieds Vorgängern gemachten Bemerkungen schon fast selbstverständlich. Auch in geschlechtlichen Dingen ist Gottfried wieder zarter als der Franzose. Als Isolde in der Hochzeitsnacht Brangänes Stelle an Markes Seite eingenommen hat, ist sie nach Thomas (Saga) lustig und scherzt mit ihm, bei Gottfried legt sie sich zu ihm „mit vielfacher Not, mit heimlichen Schmerzen in ihrem Innern". Eine sehr leichtfertige Bemerkung Isoldens über die Berührung ihres Leibes durch den Pilger hat Gottfried unterdrückt, ihr Reinigungseid hat bei ihm nicht die rohe Fassung der Quelle; daß er ihr eheliches Beisammensein mit Marke nach Tristans Abschied weniger grell beleuchtet als Thomas, wurde schon bemerkt.

§ 50.

Gottfrieds Stil.[1])

Auf den nahen Zusammenhang von Gottfrieds und Hartmanns Stil habe ich oben (S. 317) hingewiesen. Es fehlt bei Gottfried nicht an Stellen, wo nicht nur der Gebrauch bestimmter Stilformen, sondern seine ganze mit dem Inhaltlichen verwachsene Darstellungsweise Hartmanns Vorbild durchscheinen läßt. Wer den Anfang von Gottfrieds eigentlicher Erzählung liest, der wird durch die Schilderung des jungen Riwalin nicht nur im stilistischen, sondern auch im inhaltlichen Aufbau, in Einzelheiten wie im Ganzen die Schilderung des armen Heinrich in den Tagen seines Glanzes und Glückes, denen in der Ferne die Wetterwolke droht, deutlich durchschimmern sehen. Aus den Lehren Markes an Tristan bei der Schwertleite (5027f.) tönen die des Vaters an Gregorius (248f.) mit demselben anaphorischen *wis* in wörtlichen und sachlichen Anklängen wieder. Das ritterliche Treiben bei Markes Hoffest wird (Tr. 615f.) in zweiteilig durch *dise* und *jene* gegliederten Gruppen ganz ähnlich vorgeführt wie Hartmann im Anfang des Iwein das Treiben an König Artus' Hof in den mit *dise-dise* einander gegenüber gestellten Beschäftigungsgruppen geschildert hatte (s. oben S. 253). In der Erzählung von Tristans Kampf mit Morold ist nicht nur die Allegorie als Stilform, sondern im wesentlichen auch ihr Gedankengehalt aus der Stelle in Hartmanns Iwein geflossen, wo der Held sagt, als ihn im gerichtlichen Kampfe Drei zugleich gegenübertreten, daß er auch seinerseits Selbdritt streite, weil ihm Gott und die Wahrheit zur Seite stehen (Iw. 5273f.).

Auch einzelne rhetorische Figuren sahen wir schon bei Hartmann mit dem inneren Bau der Dichtung und mit der Geistesrichtung des

[1]) Preuß, *Stilistische Forschungen zu G. v. St.*, Straßburger Studien 1, 1f.; Lüth, *Der Ausdruck dichterischer Individualität bei G. v. St.*, Progr. Parchim 1881; Bahnsch, *Tristanstudien*, Progr. Danzig 1885; Heidingsfeld, *G. v. St. als Schüler Hartmanns*, Diss. Leipz. 1887; Rötteken, *Das innere Leben bei G. v. St.*, ZfdA 34, 81f.; Myska, *Die Wortspiele in Gottfrieds v. St. Tristan*, Progr. Tilsit 1898; Pope, *Die Anwendung der Epitheta in G.s v. Straßb. Tristan*, Leipziger Diss. Halle 1903; Stiebeling, *Stilistische Untersuchungen über G. v. St. und seine beiden Fortsetzer*, Diss. Leipz. 1905; R. Leistner, *Über die Vergleiche in G.s T.*, Diss. Leipz. 1907; L. Hansen, *Die Ausdrucksformen der Affekte in G.s T.*, Diss. Kiel 1908; Nolte, *Zu G.s T.* (Epitheta), ZfdA 52, 61f.; G. Täuber, *Die Bedeutung der Doppelformel für Sprache u. Stil G.s v. St.*, Diss. Greifswald 1912; W. Leppelt, *Der Titulierungsgebrauch in den Redeszenen der Werke Gottfrieds v. St. u. Konrads v. Würzburg*, Diss. Greifswald 1913; Br. Dittrich, *Die Darstellung der Gestalten in G.s T.*, Diss. Greifswald 1914.

Dichters in nahem Zusammenhang stehen, vor allem die Antithese. Das Gleiche gilt bei Gottfried. Die Antithese ist auch seine Lieblingsfigur, ja, wir begegnen ihr bei ihm noch in viel weiterer Ausdehnung als bei Hartmann, und auch bei ihm berührt sie den Kern seiner Dichtung. Die Antithese *liep* und *leit* und ihre Überwindung durch das *edele herze* bildet den Grundgedanken seiner Minnelehre und seiner Erzählung. Schon daraus allein fließen natürlich ganze Antithesenreihen, wie *süeze sûr, liebez leit; herzeliep — sende nôt; liebez leben — leider tôt; lieber tôt — leidez leben; übel — herzewol; herzeleit ûz liebe; von liebe leit — von liebe liep; durch herzewunne senedez klagen; wunne — nôt; frô — ungemuot; senfte bî den smerzen; bî fröude kumber unde nôt; trûrec unde frô* (13024f.). Das *liebe leit* ist es, das *daz honegende gellet, daz süezende siuret, daz touwende fiuret, daz senftende smerzet, daz elliu herze entherzet* (11886f.). Das Leid, das seiner Liebe von außen zugefügt wird, zwingt Tristan schließlich zum Scheiden; aber nun ergibt sich eine neue Antithese: Leid und Gefahr, die er für sich und Isolden floh, erwachsen ihnen in noch größerem Maße durch den Trennungsschmerz. In diesem Sinne floh Tristan Mühsal und Leid und suchte Leid und Mühsal auf; er floh den Tod, der ihm durch Marke drohte, und folgte dem Tod, den ihm seine Herzensnot brachte; er entwich dort der Qual und trug doch ihre Last überall und alle Zeit mit sich; er wollte sein Leben für das geliebte Weib retten, und sein Leben wurde durch sie vergiftet (18423f.). Es ist eine tragische Ironie, wie sie Isolde einst im entgegengesetzten Sinne empfunden hatte, als sie in Tristan den Mörder ihres Oheims erkannte und nun zürnte, daß sie und ihre Mutter die Schlange statt der Nachtigall, den Raben statt der Taube gehegt, den Feind statt des Freundes zweimal mit eigener Hand vom Tode errettet hätten (10378f.). Aber ihr Zorn selbst war schon zuvor auf einen Gegensatz gestoßen, auf ihre *wîpheit*; diese beiden Widersacher kämpften mit einander um den Entschluß zur Ermordung des Entlarvten, bis die *wîpheit* den Zorn besiegte (10260f.). Zu solchen lebendigen Gegnern verkörpern sich auch sonst die im Innern mit einander ringenden gegensätzlichen Empfindungen, wie bei Tristan die Minne im Kampf gegen Treue und Ehre, bei Isolden Minne und Scham (11760—75, 11819—44). In Riwalins Herz kriegen *trôst* und *zwîvel* mit einander und lassen ihn bald an Blanscheflurs Liebe, bald an ihren Haß glauben (881f.). Der abgewiesene Truchseß wirft den Frauen vor, den zu hassen, der sie liebt, und den zu lieben, der sie haßt, eine Antithese, deren Spitze dann die Königin sofort

gegen den verunglückten Freier selbst umkehrt (9884f.). Markes Schicksal vollends ist ein immer wiederholter innerer Streit zwischen Liebe und Zweifel, Liebe und Zorn, *liep unde leit*. Natürlich erstreckt sich die durch Hauptgedanken und Hauptinhalt der Erzählung so nahe gelegte antithetische Darstellungsweise auch auf andere Gebiete. So werden wie *leit* und *liep* auch *leit* und *linge* (glücklicher Erfolg) in einer Erörterung über Tristans Leid und Glück nach Ruals Enthüllungen gegeneinander gesetzt (5071f.); so *âventiure* und *list* (Zufall und Überlegung) als Möglichkeiten für das Gelingen der Brautfahrt; so, wie in Hartmanns Gregor (s. o. S. 245), in den ritterlichen Erwägungen des jungen Helden *êre* und *gemach*, aber in der künstlerisch pointierten und gerundeten Form, die Gottfried meistens vor seinem Vorgänger voraus hat: *êre wil des lîbes nôt, gemach daz ist der êren tôt*, und als Variation dazu *senfte und ritterlicher prîs diu missehellent alle wîs* (Tr. 4425f., Greg. 1677f.). Und ebenso werden auch *wirde und nît* (8399) personifiziert und gleichfalls zur Sentenz gewertet.

Auch ohne eigentliche Antithese werden nach Art von Hartmanns Distinktionen verschiedene Begriffe, die das menschliche Empfinden und Handeln in wechselnder Richtung bewegen, neben einander gestellt und abgewogen, so *zwîvel* und *arcwân*, *êre* und *lîp*, *lîp* und *guot*, *muot* und *guot* (vgl. Hartmann, oben S. 252). Besonders geschieht das in Gestalt einer begrifflichen Zergliederung äußerer und innerer Vorgänge, die zunächst in Form einer These ausgesprochen, dann in den einzelnen Teilen begründet oder erklärt, zum Schluß auch wohl wieder zu etwas Gemeinsamem zusammengefaßt wird. Isolde bedrückten Sorge und Leid: Sorge um ihre Ehre, Leid, daß sie ihre Unwahrheit zur Wahrheit machen sollte; dann wird zusammengefaßt: diese doppelte Betrübnis stellte sie der Gnade Christi anheim (15540f.). Blanscheflur hat dreierlei Leid zu tragen: ihre heimliche Schwangerschaft, die Sorge, daß ihr Bruder sie töten wird, und wenn er sie doch am Leben läßt, die Furcht vor ihrer und ihres Hauses Schande. Diese Not (zusammenfassend) stellt sie Riwalin anheim (1462f.). Als Blanscheflur gestorben ist, beklagt das Volk dreierlei Not: den Tod Riwalins, das traurige Ende Blanscheflurs, das Schicksal des verwaisten Kindleins; zu dieser Betrübnis (zusammenfassend) kam dann noch die Furcht vor Morgan. Nach dem belauschten Stelldichein sind Marke und Melot beide traurig: Melot weil ihm Betrug vorgeworfen wird, Marke weil er Neffen, Weib und sich selbst in verleumderisches Gerede gebracht

hat (14934f.). Zum Konzil kommen Marke und Isolt beide bekümmert durch Furcht und durch Leid: Isolt hat Furcht, daß sie Leben und Ehre verlieren werde, Marke hat Leid, weil er seine Freude und sein Ansehen selbst herabsetzen muß (15320f.). Die junge Isolde singt sich in viele Herzen hinein, und zwar öffentlich und heimlich, durch Ohren und durch Augen: laut und öffentlich klingt ihr Lied und Spiel durch die Ohren in die Herzen; ihr heimlicher Sang aber ist ihre wunderbare Schönheit, die sich durch die Augen als Begleiterin des Liedes verborgen in die Herzen schleicht (8116f.). Die beiden Isolden treten in die versammelte Gesellschaft ein in lieblicher Beflissenheit mit zweierlei Gruß: begrüßend und sich neigend — sprechend und schweigend, so wie es das gesellschaftliche Gesetz den beiden zuwies: die eine begrüßte, die andere verneigte sich — die Mutter sprach, die Tochter schwieg. Die beiden verschiedenen Arten des Grußes, ihre nähere Bestimmung als Ansprache und Grußgebärde, ihre Verteilung auf 2 Personen, und die nähere Bestimmung dieser beiden Personen ist in genaue Parallelsätze Vers um Vers gegliedert. Wie aber diese Teilung ausgeht von der gemeinsamen *süezen unmuoze*, so wird auch zum Schluß die geteilte Tätigkeit wieder zusammengefaßt zu dem Satz: dies trieben die beiden Wohlerzogenen, *diz was ir unmuoze dô.*

Dieser Harmonie des Teilens und Verknüpfens in Sinn und Satz und Vers strebt überhaupt Gottfrieds Verwendung der Antithesen und Distinktionen in weit höherem Grade und mit weit reicheren Ausdrucksmitteln zu als Hartmann, und er erreicht dabei eine schöne innere Rhythmik des Stils neben der äußeren des Verses. Die Formen dieses Stilrhythmus sind sehr verschieden: es können umfängliche, in ihren einzelnen Gliedern mehr oder weniger antithetisch durchgearbeitete, unmittelbar oder im Abstand folgende Parallelsätze sein; diese können genau je einen Vers ausmachen, sie können auch, nur aus Subjekt und Prädikat bestehend, in ein und demselben Verse gegeneinander gestellt werden, oder es werden auch antithetische Verbindungen einzelner Satzglieder, wie Substantiv und Attribut (*süeze sûr*), Verbum und Objekt (*daz süeze siuren*), durch parallel laufende Reihen geführt. Auch die Ordnung der neben und gegeneinander gestellten Begriffe kann in den Parallelsätzen eine verschiedene sein. Neben der gleichlaufenden Folge liebt Gottfried auch die gekreuzte, wie: *iuch dunket ie daz arge guot, daz guote dunket iuch ie arc, iu sint die tumben alle wîs, iu sint die wîsen alle tump; ir machet ûz dem slehten krump und ûz dem*

krumben wider sleht . . . ir minnet daz iuch hazzet, ir hazzet daz iuch minnet (9873f.).

Hier ist zugleich die Antithese in engste Verbindung mit der Wortwiederholung getreten, einem Stilmittel, das Gottfried in noch erheblich größerer Ausdehnung als jene, in noch vielfältigerer Virtuosität und als sein rechtes stilistisches Lieblingskind pflegt. Gerade durch die Verbindung mit dem Gleichlautenden wirkt das Gegensätzliche um so stärker, und so durchflicht Gottfried gern das eine mit dem anderen, auch hier teilweise in umfänglicheren Satzreihen. So z. B.: *Blanscheflur . . . was von ime entladen und beladen mit zweier hande herzeschaden: grôz leit lie si bî dem man unde truoc daz groezer dan; si lie dâ senede herzenôt und truoc mit ir von dan den tôt: die nôt si mit der minne lie, den tôt si mit dem kinde enpfie.* Und dann wird das „*entladen* und *beladen*" das „*kint*" und „*tôt*" wieder aufgenommen und mit weiteren Wiederholungen verbunden, bis die lange Wort oder Stamm wiederholende Reihe von Antithesen und Distinktionen gipfelt in der durch kreuzweise Wiederholung verstärkten Auflösung der Antithese von Mann und Weib: *sus was er sî und sî was er, er was ir und sî was sîn, dâ Blanscheflûr dâ Riwalîn, dâ Riwalîn dâ Blanscheflûr* (und in nachdrücklicher Schlußzusammenfassung) *dâ beide, dâ lêal amûr* (1331f.). Neben solchen größeren, von dieser stilistischen Kombination getragenen und innerlich rhythmisierten Abschnitten werden auch kleinere Satzgebilde auf die Verbindung von Antithese und Wiederholung gegründet. So auf den Gegensatz „*sælic unsælic*" der Satz: *wirt disem unsæligen man, der nie sælde gewan, disiu sælige maget, sô ist im elliu sælde ertaget, diu ime oder deheinem man an einer maget ertagen kan* 9787, so auf den Gegensatz *sanfte — unsanfte*: *des senften herzesmerzen, der innerhalp des herzen so rehte sanfte unsanfte tuot* (12194). Oder es werden auch nur unmittelbar nebeneinander eine positive und eine negative Bildung aus demselben Wortstamm gestellt wie: *daz entsorget sorgehaften muot* (79), *dem helfelôsen helfe geben*; *daz alliu herze entherzet* (11892); oder ganz dieselben Worte werden wiederholt, aber die Antithese ergibt sich aus ihrer verschiedenen Stellung und syntaktischen Funktion: *diu ir êre durch ir lîp, ir lîp durch ir êre lât* (18002).

Aber auch als ganz selbständige Figur findet sich die Wiederholung in den mannigfachsten Spielarten und als Erscheinung von sehr verschiedenem stilistischen Wert. In einem größeren Abschnitte kann sie das Thema durch mancherlei Variationen durchklingen

lassen. So begegnen in den 50 Versen der Erörterung der heilsamen oder unheilvollen Einwirkung von Liebesgeschichten auf Verliebte 17 Formen und Ableitungen des Wortes *senen*. Immer wieder tönt aus allen den *senede*, den *senelîch*, *senegluot*, *senedære*, *sene* (Subst.) das Thema heraus, bis das Stück in die Schlußmodulation *ein senedære ein senedærîn, ein man ein wîp ein wîp ein man, Tristan Isôt, Isôt Tristan* ganz ähnlich wie jener Blanscheflur-Abschnitt ausklingt (81 f.). Dabei umspielen Wiederholungen und Abwandelungen anderer Worte dieses Thema: im ersten Teil *müezig, muoze, müezekeit, unmuoze, müezegen*; im zweiten mehrfach *herze, herzewol, geherzet*, während das Thema selbst durch beide Teile gleichmäßig festgehalten wird. — Als Rual dem verwaisten Fürstenkind den Namen *Tristan* von *triste* gibt und als diese Benennung mit seiner Eltern und seinem traurigen Schicksal begründet wird, werden *triste* und *Tristan* sechsmal, *triure* und Ableitungen davon achtmal in einem Abschnitt von 30 Versen gebracht (1989 f.), um endlich in der Zusammenfassung *er was reht als er hiez ein man und hiez reht als er was Tristan* zu gipfeln. In 8 gegen flatterhafte Minne gerichteten Versen wird dies Wort selbst und Ableitungen aus ihm siebenmal gebraucht (18047 f.). In 10 Versen, die sich auf Verlust und Gewinn des Vaters beziehen, wie sie sich für Tristan aus Ruals Aufklärung ergeben, wendet Tristan das Wort *vater* siebenmal an und daneben noch ein *vaterwân* (4365). In 32 Versen, die von seinem Verhältnis zu der blonden und zu der weißhändigen Isolde handeln, nennt Tristan den Namen *Isôt* 18mal. — Unmittelbar oder in geringem Abstand folgende Wiederholung eines unveränderten Wortes verwendet Gottfried nicht nur in der bekannten Weise im Ausruf und im Anruf und in allgemein gebräuchlichen Verbindungen, wie *mêre und mêre, baz unde baz, umb und umbe, dâhte und dâhte*, sondern auch in weiterem Umfange. So bei Substantiven, teils um wirkliche Doppelung zu bezeichnen (*golt unde golt* 10981, *leit unde leit* 14314, *sper unde sper, ros unde ros, man unde man* 18872), teils um eine unbestimmte Mehrheit oder Wiederholung (*ouge und ouge* = wiederholte Blicke 1082, *mære und mære vil* 4057) oder auch eine ungewöhnliche Größe oder Menge auszudrücken: *wunder unde wunder* (12214), *bluot und bluot* (15215). Entsprechend dann beim Verbum: (*wundert unde wundert* 9233), oder beim Adverb: (*ange unde ange* 1982. 9047), *vil unde vil* (13165), und gelegentlich sogar mit doppelter Widerholung: *wan lebete und lebete und lebet er dar* (302); *wol unde wol und alse wol* (8079); *dar unde dar und aber dar* (853). Auch durch

die Wiederholung mehrerer Satzglieder kann ein mehrfaches oder in verschiedene Akte zerfallendes Geschehen vergegenwärtigt werden, wie *ir klage was sus, ir klage was sô* (2387); *si redeten hin, si redeten her* (4051).

Die Form der Anapher, die Gottfried in den letzten Beispielen und auch in anderen Fällen innerhalb desselben Verses anwendet, gebraucht er doch häufiger als wirksamen Verseingang. Die Wiederholung eines Nomen an dieser Stelle, die bei den Franzosen beliebt, bei Hartmann nicht, bei Gottfried einigemal bezeugt ist, verleiht dem Begriff einen ganz besonderen Nachdruck, wie das anaphorische *munt* (1315f.), *klage* (1830—33), und das sicher aus dem Französischen übernommene dreifache *lameir* (11990f.). Auch das Vollverbum kann so eine besondere Werterhöhung erhalten, wie das *gedenket* (18319 u. 22) in Isoldens Mahnung an den scheidenden Tristan, während die weit überwiegenden Fälle, wo schwächere Wörter in der Anapher stehen, wohl der Belebung und der Gliederung Rede, und der ebenmäßigen Parallelisierung der Sätze, nicht aber einer durch den Zusammenhang besonders geforderten Begriffsverstärkung dienen.

Die gekreuzte Wiederholung liebt Gottfried auch ohne Antithese sehr. Der Wechsel der Wortstellung kann dabei den Wechsel grammatischer Funktionen bedeuten und so durch den Sinn geboten sein: *ir swære was sîn smerze, sîn smerze was ir swære* (11732). Aber in den meisten Fällen ist doch diese chiastische Form der Wiederholung nur als eine gefällige Verbindung von Wiederholung und Wechsel und damit als eine dem Wesen des rhythmischen Reimwerkes entsprechende Bereicherung der Form, nicht als ein dem Sinne dienendes Mittel zu bewerten. So, wenn er von der Morallehre sagt: „sie gibt sich mit der Welt und Gott ab und lehrt Gott und der Welt zu gefallen", wo es an zweiter Stelle für den Sinn ebensogut „beiden" heißen könnte.

Und dasselbe gilt überhaupt für die große Menge von Gottfrieds Wiederholungen. Den Wechsel, den er mit ihnen in einem Falle durch verschiedene Stellung der gleichen Worte verbindet, erreicht er in anderen sogar durch das Zusammenstellen äußerlich gleichlautender, aber begrifflich ganz unverwandter Wörter und Wortformen, wie *und ensolte des niht nemen war* (wahrnehmen), *wie lange er füere oder war* (wohin) (8623); *ir sît verkêret alle wîs* (in jeder Beziehung): *iu sint die tumben alle wîs* (alle weise) (9877); *gediuhte minne sît als ê, so zergienge schiere minnen ê* (das Gesetz der Liebe) (11877); *swaz ir dewederem gewar* (ihn verwirrte) *des wart der andere*

gewar (4337). So setzt er neben einander *habe* halte, *habe* Hafen, *habe* Eigentum; *vaste* als „sehr" und als „Fasten"; *ein ander* und *ander* („einander" und „schmerzlicher"); *wer* als Dauer und als Wehr; *linde* als den Baum und als Adjektiv; oder auch leise Abwandelungen, wie *leit* (Subst.), *geleit* (gelegt), und selbst *Marke* und *markte* (merkte). Hier ist die Figur also zum bloßen Wortspiel geworden, das stellenweise schon hart an den Wortwitz streift. — Häufiger wird doch der begriffliche Zusammenhang in der Wiederholung gewahrt. Der Wechsel kann dann durch Verwendung derartig zusammengehöriger gleichlautender Worte in verschiedenen grammatischen Kategorien erzielt werden. So durch die Verbindung von gleichlautendem Substantiv und Adjektiv wie *daz selbe swære mære was nicht ir aller swære* (9669); *dîne sinne sint starc unde spæhe, der spæhe* (Subst.) *an sinnen sæhe* (9902); *die zwô widerwarte, die widerwarten* (Adj.) *conterfeit* (10262). So adjektivisches und substantivisches *schœne, lieht, leit, liebe, übel, senede.* Oder dasselbe Wort wird einmal als Adj., einmal als Adverbium gebraucht: *er stuont dem lobelîchen man wol unde lobelîchen an* (11131), oder besonders als Nomen und Verbum: *herre got der rîche, der elliu herze rîche tuot, der rîche iu herze unde muot* (744); *von dem ich klage, den ich mit klage ze mære trage* (1041). Statt der völligen Gleichheit treten dabei natürlich häufig kleine Abweichungen durch Flexionsformen ein, wie *ir schœne diu schœnet* (8301); *mich tœtet dirre tôte man* (1228); *hier umbe was in leide: diz leidete si beide* (12409); oder auch stärkere, sei es durch Flexion, sei es durch Ableitungssilben, durch Präfixe, durch Zusammensetzung, so daß sich dann die Gleichheit auf den Wortstamm beschränkt und der Wechsel schon durch die verschiedenen Nebensilben der stammgleichen Wörter gegeben ist. So *Minne warf ir flammen an, Minne erflammete den man* (17597); *diu liehte wunneclîche si erliuhtet elliu rîche* (8289); *der trûrige Marke der betrûrte aber daz* (14920); so *sluoc* und *slac, warnunge* und *warnen, fröun* und *fröude, erlogen* und *lougen, blintheit* und *blenden, genist* und *genesen, lêhen* und *lîhet, flouc* und *flücke* usw. Neben dieser Annomination des Verbums verbindet dann Gottfried auch stammgleiche Adjektiva und Substantiva, wie *vindære wilder mære, der mære wildenære*, oder wie *klägelîchez klagen, lobelîchez lop*; auch Substantiv und Adverb, wie *Morold empfie die geste . . . gestlîchen unde wol, als man die geste enpfâhen sol* (5367); Adverb und Verbum, wie *der hât in mortlîche ermordet* (9401); Simplex und Kompositum, wie *buoch und buochstabe, lêhen und lêhenreht, hirne*

und hirneschal. Bei Adverbien und Adjektiven begegnen wir auch ganz tautologischen Verbindungen, wie in dem mehrfach wiederkehrenden *anclîch und ange, kûme unde kûmeclîche, frôlîch unde frô, stætelîch und stæte*; oder zwei gleichbedeutenden Kompositen mit verschiedenen Suffixen, wie *trûric unde trûresam, lustic unde lussam, freislîch unde freissam.* Auch ganz gleichbedeutende, aus demselben Stamm gebildete Substantiva oder Verba werden zusammengestellt, wie *der fluz und die flieze* (13277), *des Rînes flieze und sîn flôz* (19439), *bleichen unde blîchen* (14322), *gestreichet und gestrichen* (17542), *ameiren und amûren* (12069).

In diesen Fällen ist es ganz klar, daß es sich ausschließlich um ein Formenspiel handelt, und in den letzterwähnten Beispielen ist es der Ablaut, der den klangfrohen Dichter zum Nebeneinanderstellen dieser Doppelbildungen veranlaßt hat. Mit besonderer Vorliebe geschieht die Klangwiederholung in Gestalt der spielenden Reimhäufung. Durch die Wiederholung tritt zum Endreim doppelter oder einfacher Binnenreim, wie *unlange enein ir varwe schein, ir varwe schein unlange enein* (11919); *si suochte zuo ir state schate, schate der ir zuo ir state schirm und helfe bære* (18145); *in maneger slahte trahte; er trahte maneger slahte* (790); *dâ was gemeine weine, si weineten gemeine* (11507); . . . *hæten sie beide ir weide, si weideten beide* (1102); *frisch und iteniuwe: dez niuwet die triuwe* (13075) usw. Solche mit Wiederholung verknüpfte Reimhäufung nimmt dann eine festere Form an in einreimigen Vierzeilern, wie sie Gottfried in der 11 strophigen Vorrede seiner Dichtung anwendet und später einzeln seiner Erzählung einstreut, um mit einer allgemeinen, meist sentenzartig geformten Bemerkung einen besonderen Abschnitt der Erzählung oder auch eine längere Reflexion einzuleiten. Wie er schon bei der Zusammenstellung lautgleicher aber bedeutungsverschiedener Wörter den rührenden Reim anwandte (s. oben S. 355f.), so wiederholte er in diesen Vierzeilern grundsätzlich die beiden Reimwörter des ersten Paares in gleicher oder umgekehrter Folge im zweiten auch ohne Bedeutungswechsel und häufig in Verbindung mit anderen Reimerweiterungen, Reimvermehrungen und Wortwiederholungen, z. B. *Hei tugent wie smal sind dîne stege, wie kumberlîch sint dîne wege! Die dîne stege, die dîne wege, wol ime, der sie wege und stege* (37f.). *Owê der ougenweide, dâ man nâch leidem leide mit leiderem leide siht leider ougenweide* (1749). *Trouc iemen lebender stæte leit bî stæteclîcher sælekeit, so truoc Tristan ie stæte leit bî stæteclîcher sælekeit* (5067). Das letzte Beispiel zeigt, wie wenig solche

Häufung von Wiederholungen und Reimen für den Gedankenvorrat beizusteuern braucht, und in dieser Beziehung täuschen die meisten dieser vierreimigen Strophen die Erwartung, die ihr anspruchsvolles Heraustreten aus der bescheidener geformten Umgebung erregt. Der Dichter schwelgt auch da in bloßer Wortmusik, wie mancher Lyriker seiner und unserer Zeit.

Der Freude an der Klangwiederkehr entspricht auch Gottfrieds Vorliebe für die Alliteration. Sie strömte ihm in reicher Fülle schon durch sein beliebtes Nebeneinandersetzen verschiedener Bildungen aus demselben Wortstamme zu, wie *klägelîchez klagen, rehtes rehtelôs, vrôlîch unde vrô, hirne unde hirneschal*; aber auch sonst tönt sie uns überall entgegen, nicht nur in altüblichen Verbindungen wie *herze unde hant, liute unde lant, weinen unde wuoft, wort und wîse*, sondern auch in zahllosen neuen Kombinationen. So in dem Abschnitt von den Minnesingern. Diese „Nachtigallen" *singent ir süeze sumerwîse.* Ihr Gesang *ermant den man, der ie ze liebe muot gewan, liebes unde guotes und maneger hande muotes. Si kunnen alle ir senede leit sô wol besingen unde besagen.* Der Dichter fragt sich in bezug auf die Weisen ihrer jetzt gestorbenen Leiterin *wâ si der sô vil næme, wannen ir daz wunder kæme so maneger wandelunge. ich wæne Orphêes zunge, diu alle dæne kunde, diu dænete ûz ir munde.* Und die neue Führerin der Schar, *diu wîset sî ze wunsche wol, diu weiz wol wâ si suochen sol der minnen melodîe.* Liegt hier eine besondere Beziehung zwischen Form und Inhalt vor? Hat Gottfried den Klangschmuck absichtlich gerade hier gehäuft, wo er von den Glanzleistungen der Formenkunst seiner Zeit im Minnegesang spricht? Gottfried gebraucht auch die Alliteration doch zu häufig, ohne daß derartige Gründe in Frage kommen könnten, um sie für etwas anderes als ein beliebig angelegtes Schmuckstück zu halten. Ja, sie gibt gelegentlich in Verbindung mit der Wiederholung einer Stelle besonderen Nachdruck, die ihn inhaltlich nicht im mindesten verdient. Daß der Goldzins, den Tristan als verstellter Kaufmann dem König Gurmun, und der goldne Becher, den er seinem Marschall gibt, *rîch unde rôt* waren, brauchte nicht noch weiter in die Sätze auseinandergelegt zu werden, daß des Königs Gold *rîch unde rôt* und des Marschalls Gold *rôt und rîch* waren, um schließlich noch wieder in der Schlußbemerkung zusammengefaßt zu werden *si wâren beidiu rîlîch.* Gottfried läßt sich an solchen Stellen von den Wellen des Klanges tragen, und der rauschende Strom seiner Rede schwillt zu uferloser Breite. Auch außerhalb der Wort- und Klang-

wiederholungen liebt er die Häufung. Er wendet sie in der Form der Gedankenwiederholung mit Variation des Ausdrucks an, oder er häuft nur grammatisch gleichgebaute Sätze oder Satzglieder in parallellaufenden Versen und Versgliedern und erzielt wiederum eine durch längere oder kürzere Reihen hindurchgeführte harmonische Gliederung von Satz- und Versrhythmus. Vor allem ist es eine Flut zweigliederiger synonymer oder begriffsverwandter Verbindungen, die neben den antithetischen das Gedicht durchzieht, doch steigert sich die Häufung auch darüber hinaus.

Alle diese Erscheinungen, die zum größten Teil in der lateinischen Kunstprosa und Dichtung wurzeln, finden wir auch im Stil des französischen Kunstepos, speziell auch in Thomas' Tristanbruchstücken wieder. Daß Gottfried auch in dieser Beziehung von seiner Quelle stark beeinflußt ist, unterliegt keinem Zweifel. Im Schlußteil seiner Dichtung können wir auch nachweisen, daß er an derselben Stelle wie Thomas eine Antithese ausführt, an derselben Stelle wie der Franzose den Helden seinen Monolog durch fragende Selbsteinwürfe unterbrechen läßt; wir dürfen also annehmen, daß Gottfried auch in nicht wenigen anderen Fällen solche unmittelbaren stilistischen Anregungen aus seiner Quelle geschöpft haben wird. Aber doch auch nicht mehr. Wie frei er im einzelnen in der Handhabung der überkommenen Stilmittel verfährt, zeigen die erwähnten vergleichbaren Stellen ebenfalls recht deutlich, und wie er sie auch ganz selbständig in reichstem Maße und mit größtem Geschick anwendet, beweist er in zweifellos selbständigen Teilen seiner Dichtung, wie vor allem in dem Abschnitt über die deutschen Dichter seiner Zeit und den ihm sicher eigenen Stücken der Einleitung.

Auch die zahlreichen Fremdwörter[1]) und die bis zum Umfang eines ganzen Reimpaars ausgedehnten französischen Wendungen sind sicher nicht alle, vielleicht nur in vereinzelten Fällen aus entsprechenden Versen der Vorlage entnommen. Darauf deutet bei einigen von ihnen schon die Abweichung des Baues solcher Verse von der französischen Regel. Sie sind dem Dichter in erster Linie ein Stilmittel, das den Leser in die vornehme französisch-höfische Umwelt der Erzählung versetzen soll. Begriffe des höfisch ritterlichen Lebens

[1]) Steiner, *Die Fremdwörter in mhd. Dichtwerken*, Germ. Studien (Suppl. z. Germ.) 2, 252f.; Lobedanz, *Das französ. Element in G.s v. St. Tristan*, Rostocker Diss. Schwerin 1878; Kaindl, *Französ. Wörter bei Gottfried*, Zs. f. rom. Phil. 17, 355; Ders., *Über den Gebrauch der Fremdwörter bei G. v. St.*, Germ. 37, 272.

und Höflichkeitswendungen im Munde der Personen der Dichtung, wie Gruß- und Abschiedsformeln, sind es daher hauptsächlich, die Gottfried in französischer Sprache bringt. Dagegen ist das mehrdeutige „lameir" in dem ganz von der französischen Form abhängigen Wortspiel natürlich unmittelbar aus der Quelle entnommen, und ebenso wohl der französische Refrain des Liedes an die blonde Isolde, durch das Isolde Weißhands Herz getäuscht wird. In keinem Fall ist es ein Mangel an Ausdrucksfähigkeit im Deutschen, der Gottfried zu solchem gelegentlichen Französeln veranlaßt haben könnte. Denn er ist ein Meister der deutschen Sprache und er hat sich als solcher und zugleich auch als ein auf individuelle künstlerische Form gerichteter Dichter gerade wortschöpferisch besonders betätigt.

Thomas und Hartmann, das französische und das deutsche Kunstepos überhaupt, und im Hintergrunde der beiden die Rhetorik der Lateinschule und die lateinische Kunstprosa und Dichtung hatten alle die erwähnten Arten der Gliederung, der Belebung und des Schmuckes der Rede hergegeben. Aber Gottfrieds Eigentum ist die Kunst und der Reichtum an Ausdrucksmitteln, mit denen er diese Formen und gerade sie anwendet. Einer großen Anzahl von Wortbildungen begegnen wir bei ihm zuerst in der mittelhochdeutschen Literatur, den meisten von ihnen im Dienste seiner stilistischen Lieblingsformen. Es wird unter ihnen manches ältere und seltenere Sprachgut sein, das er zu diesem Zweck hervorgezogen hat, wie z. B. um der schönen Alliteration willen das merkwürdige *geliune* in den Versen *an geliden und an geliune gewahsen als ein hiune* (4033).[1]) Schöpferisch ist der Dichter vor allem in der Bildung von Verben zu den entsprechenden Nominalstämmen, um die beliebte Stammwiederholung zu erzielen. So bildet er ein *müezegen* müßig werden (91) nach vorangehenden *müezec, müezekeit, unmuoze*; so ein *sich herzen mit manne* (sich mit einem männlichen Herzen versehen) nach vorangehendem *herze* (17985); ein *missevärwen* bei folgendem *missevar* (15199); ein *gewerldet* neben *werlt* (44 u. 65); ein *gefranzet* (nach französischer Art zugeschnitten) hinter *Franze* (10909 u. 6); selbst ein *gîsôtet* (ganz von Isot erfüllt, bezaubert) zwischen der langen Reihe von Wiederholungen des Namens der beiden Frauen (19010); ein *nâch Êven gêvet* (zu einer

[1]) Die einzige Parallele in der mittelhochdeutschen Literatur bietet Herbort v. Fritzlar (1381): *Grôz alsam ein hûne mit starkem geliune*, wobei auch dies *hûne* neben Gottfried das einzige Beispiel für den mhd. Gebrauch des Wortes in der Bedeutung Riese ist! Vgl. oben S. 191.

Eva nach Evas Art geworden) (17966)[1]); ja er macht sogar aus dem zweierlei Leid, das dem Marke *beide, der zwîvel unde der arcwân* verursachen, ein *gebeidetez leit* (13755, 70). Mancherlei derartige Verbalbildungen werden durch Präfixe aus Nominalstämmen abgeleitet, wie *bemæren* (mit Erzählungen versehen) neben *mære* (125), *entsorgen* neben *sorgehaft* (79), *entherzen* neben *herze* (11892), *verwortet und vernamet* (Wort und Namen entwertet) neben *wort* und *name* (12286). Ähnlich setzt Gottfried auch neben einfache Verba neugebildete verbale Zusammensetzungen, wie *überüeben* (im Übermaß benutzen) neben *üeben* (12825); *widerpflegen* als Gegenteil des *pflegen* (32); *widerlachen* als Erwiderung des Lachens (572); *diu ougen widerlâzen* als Erwiderung des *ougen verlân*, des Blicke Zuwerfens (19082). Aber auch ohne Stammwiederholung nimmt er neue Verbalbildungen vor, wie *gemeiet* mit Maienschönheit versehen, *bewænen* beargwöhnen, *sich verprîsen* sein Lob verausgaben oder im Lobe fehlgreifen (4925), *überkergen* überlisten; besonders auch Verbalableitungen aus zusammengesetzten Adjektiven und Substantiven wie *geunmæren* (*unmære* machen 14099), *geunsinnen* (unsinnig werden 10396), *kampfrehten* (Kampfrecht ausüben 11299), *fiuwerniuwen* (aufs neue entflammen 19049). Dazu gesellt sich dann eine bedeutende Zahl von Substantiv- und Adjektivbildungen durch Präfixe, Suffixe und Komposition, wie *geman* mit Dienstmannen versehen, in Verbindung mit *gevriunt*; dasselbe aber auch in der Bedeutung „mit Mähne"; *gezagel* „mit Schwanz". So Nomina Agentis wie *gewaltærinne* neben *gewalt* (959), *fiurærinne* neben *senefiuwer* (928), *verwerrærinne* (11912). Bei Adjektivneubildungen mit Suffixen liebt er besonders die mit *sam*. Das Begriffsgebiet, auf das sich seine nominalen Zusammensetzungen beziehen, ist vor allem das psychische, und charakteristisch ist seine Vorliebe für Neubildungen mit *herze*, wie *herzegalle, herzeger, herzesmerze, herzesorge, herzevriundîn, herzewunne, herzewol* (Adverb) neben schon vor ihm bezeugten Verbindungen dieser Art und den schon erwähnten verbalen *herze*-Bildungen. Ähnlicht liebt er Zusammensetzungen mit *muot*, wie *minnemuot, muotgedoene* (ein seelisches Erklingen des Wohlgefallens), *gemuotheit* Frohsinn, *gemuothaft* zuversichtlich, *muotrîche* freudenreich, wohlgemut, *muotsam* anmutig; und andererseits nominale Ableitungen und Zusammensetzungen zu *senen* und *senede*,

---

[1]) Solche *novitates nominum* pflegte auch die lateinische Dichtung der Zeit z. B. neronizare, proteare, salomonior, platonior, s. Kuno Francke, *Zur Geschichte der lat. Schulpoesie des 12. u. 13. Jahrh.* München 1879, S. 20.

wie *senedære, senedærin, senegenôz, senerîch, senebürde, senemære, senegluot, seneviuwer.* Auch mancherlei neue Wortbildungen aus anderen Lebensgebieten hat er geschaffen, aber die seelischen Vorgänge, die ihm ja auch beim Inhalt seiner Erzählung und den Betrachtungen, die er einschaltet, immer obenan stehen, vor allem Vorgänge des Empfindungslebens strebt er doch besonders in neue Formen zu fassen.

Auf sie beziehen sich auch in erster Linie seine Beiwörter und seine Bilder und Vergleiche. In diesen steht er an sinnlicher Kraft und Eigenart, an Kühnheit und Originalität hinter Wolfram weit zurück. Das Rittertum bietet ihm keine Bilderquelle; selbst wo er kämpfende Seelenkräfte, Seelenregungen und Erwägungen personifiziert, läßt er sie doch niemals mit ritterlicher Waffe streiten. Jagd und Vogelfang, Spiel und Pfandwesen, die Tätigkeit des Schreibers, das Kunsthandwerk, das Wirken des Landmanns, des Schiffers, die menschliche Ernährung, und aus der Natur die Himmelsgestirne, die Tier- und Pflanzenwelt — das sind die Gebiete, aus denen er seine bildlichen Vorstellungen schöpft. Am ansprechendsten und lebendigsten werden seine Bilder und Vergleiche, wo er die Natur nicht in das Menschenleben, sondern menschliches Leben und Wesen in die Natur hineinträgt, wo er den Morgenstern vom Himmel, die Blumen aus dem tauigen Grase lachen, die Nachtigall aus dem Blütenhaus übermütig schwatzen läßt, oder wo er all die singenden Vögel zum Dienste des Liebespaares vereint, um ihm mit dem raunenden Bach, der rauschenden Linde, den lachenden Blumen ihren Morgengruß darzubringen. Er hat ein lebhaftes und inniges Naturgefühl; aber seine Phantasie hat ähnlich wie Hartmann und ganz anders als Wolfram nicht lebendige Kraft und Unmittelbarkeit genug, um Abstraktes zu Konkretem eindrucksvoll zu gestalten. Wie bei Hartmann sahen wir auch bei ihm die lehrhafte Richtung stark hervortreten. Auch er weiß seine Lehren zur Sentenz zu formen und sie, vom Sprichwort und der Sammlung des Publilius Syrus unterstützt, gut zu runden; aber seine eingehenderen lehrhaften Erörterungen pflegen breiter und umständlicher auszufallen, wie ja schon seine hervorstechendsten Stileigenheiten seine Darstellung immer wieder in die Breite treiben. Das eigentlich Charakteristische für Gottfrieds Stil gehört der Wortkunst im engsten Sinne an. Hier hat Gottfried die höchste Stufe der romanisierenden Kunst in Deutschland erreicht und im Zusammenhang damit auch den Versbau in dieser Kunstrichtung weiter gefördert. Durch starke Beschränkung

der Unterdrückung von Senkungen hat er den epischen Vers dem alternierenden, gleichsilbigen Vers des romanischen Typus bedeutend genähert und ist dabei doch nach deutschem Gesetz dem natürlichen Wort- und Satzrhythmus mit feinem Empfinden gefolgt.[1]) Er hat Wort- und Verskunst in voller Harmonie vereint und den epischen Vers in Rhythmus und Reim zum schönsten Wohllaut entwickelt.

Als größter Wortkünstler hat er auf die Folgezeit gewirkt. Von seinen beiden Fortsetzern, die beide nicht seine Quelle, sondern außer ihm nur Eilhart kannten und benutzten, hat seinen Stil Ulrich von Türheim nur unbeholfen, Heinrich von Freiberg mit größerer Gewandtheit und feinerem Einfühlen in die Art des Meisters nachgeahmt, während die einzige deutsche Bearbeitung des letzten Teiles von Thomas' Dichtung, die wir aus einem niederfränkischen Bruchstück[2]) kennen, keine Beziehung zu Gottfried aufweist. Aber weit über den Stoffkreis seiner Dichtung hinaus sollte der Einfluß seiner Formenkunst sich ausbreiten.

---

[1]) Kraus, *Wort u. Vers in G.s Tr.*, ZfdA 51, 301 f.

[2]) Hrsg. v. Lambel, Germ 26, 356f.; Titz, ZfdA 25, 248 f. Vgl. Bédier, 2, 60f.; Golther, S. 181 f.



